F-A
4061.127
Research
Library

No. H061.127

Bought with the income of
the Scholfield bequests.

ARTHUR HABERLANDT

VOLKSKUNST DER BALKANLÄNDER

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/volkskunstderbal00habe

VOLKSKUNST
DER BALKANLÄNDER

IN IHREN GRUNDLAGEN

ERLÄUTERT VON

ARTHUR HABERLANDT

MIT 26 TAFELN
UND 40 TEXTABBILDUNGEN

19 19

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.
G. M. B. H. IN WIEN

Copyright 1919 by Kunstverlag Anton Schroll & Co.
G. m. b. H. in Wien

Druck: Christoph Reisser's Söhne in Wien V

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit stellt eine erste Übersicht über den persönlichen Kunstbesitz der Völker der Balkanländer und einen Versuch seiner stilistischen und kulturgeschichtlichen Eingliederung in das europäische Kunstschaffen alter und neuer Zeit dar.

Gegenüber der von der osteuropäisch-slawischen Wissenschaft bevorzugten Zugrundelegung der byzantinisch-oströmischen Überlieferung hiefür verfolgt die Arbeit die wichtigsten typologischen Eigenheiten und Grundzüge der volkskünstlerischen Arbeiten in jeder Erstreckung bis in die letzten zeitlichen Tiefen. Auf welchen Erkenntnissen sie dabei fußt, sagt die Einleitung.

Die Betrachtung der künstlerisch oft so reizvollen Einzelstücke hat sich dabei der Erfassung durchgängiger Grundzüge an größeren Entwicklungsreihen unterordnen müssen, in der Erfahrung, daß die Volkskunst typische Massenkunst ist und daß ihre Gesetze nur dem aufs Ganze gerichteten Blick sich offenbaren.

Es ist die Frucht eigener zehnjähriger Beschäftigung auf diesem Stoffgebiete und der Sammeltätigkeit des Museums für Volkskunde in Wien, die damit ans Licht tritt. In höchst dankenswerter Weise hat ferner Herr Luigi Jacovich (Skutari) eine sehr belangreiche Sammlung von Haremsstickereien zum Studium und zur Veröffentlichung zur Verfügung gestellt, ebenso muß dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie für die Gestattung der Veröffentlichung einiger prächtiger Arbeiten der gebührende Dank erstattet werden; eine Anzahl den Stoff geschichtlich beleuchtender Lichtbildaufnahmen habe ich persönlich gelegentlich meiner wissenschaftlichen Balkanexpedition im Sommer 1916 machen können.

Die Veröffentlichung des Stoffes und damit seine Bereitstellung für weitere Forschungsarbeit wurde dem Museum für Volkskunde durch die Bewilligung namhafter Subventionen von seiten des ehem. k. k. Handelsministeriums und vor allem des Unterrichtsministeriums ermöglicht, das damit ein hochgesinntes Interesse an der Pflege internationaler Kunstwissenschaft getätigt hat.

Der hergebrachten Kunstforschung ist der einschlägige Stoff so wenig geläufig, daß die Literaturverweise [in eckiger Klammer] meist die ganzen Abschnitte der Veröffentlichungen im Auge haben, deren Durcharbeitung ein Weiterforschen auf diesem Gebiet ermöglicht, zu dem die Arbeit den Ausgangspunkt bieten möchte.

Wien, im Mai 1919. Dr. A. HABERLANDT.

Einleitung

Dem „Technischen Jahrhundert“ haben sich mit der wissenschaftlichen Erschließung aller Teile der bewohnten Erde im Weltverkehr die Kunstleistungen aller Länder dargeboten und — wie die Kunst zu allen Zeiten den gesamten Lebensinhalt in ihrem Schaffen abspiegelt — haben diese künstlerischen Ausdrucksformen unsere Schöpfungen nicht immer im Sinne des guten Geschmackes beeinflußt. Es bedarf des sicheren Grundes der volkstümlichen Kunst auf allen Linien, um der vielfach eingetretenen Zersetzung unseres überlieferten Kunstsinnes zu begegnen.

In ihr und mit ihr, die längst schon dem kunstgewerblichen Schaffen in Europa Muster und Vorbild geworden ist, hat die farbenfreudige und stilvolle Volkskunst Südosteuropas in den kunstgewerblichen Museen wie auch in den Sammlungen zur wissenschaftlichen Volkskunde seit den Tagen der Erschließung des orientalischen Kunstgewerbes in immer größerem Ausmaß Eingang gefunden.

Die wissenschaftliche Erforschung, die seinerzeit durch die Arbeiten A. Riegls gerade auf diesen Gebieten glänzend eingeleitet schien, hat mit dieser Stofferweiterung aber keineswegs irgendwie Schritt gehalten.

Freilich bieten sich einer Darstellung der volkskünstlerischen Arbeiten in geschlossener Masse, wie sie zur Erkenntnis durchgreifender Züge in ihrer Artung und Entwicklung unerläßlich ist, gerade hier bedeutende Schwierigkeiten.

Ist doch der zu behandelnde Stoff kaum irgendwo noch systematisch zusammengetragen, geschweige denn kunst- und kulturgeschichtlich verarbeitet worden.

Nur für den Schmuck hat M. Haberlandts „Völkerschmuck“ eine fast vollständige Übersicht über den in den europäischen Sammlungen geborgenen Stoff geboten, ohne die eine allgemein vergleichende Untersuchung desselben überhaupt nicht möglich wäre.

Für die Textilarbeiten sind die Grundzüge der Behandlungsweise auch für einzelne Gruppen der Balkanvolkskunst gleichfalls von M. Haberlandt in seiner „Österreichischen Volkskunst“ festgelegt worden, wie auch A. Riegl hiefür — hauptsächlich ornament-geschichtliche Unterlagen — geschaffen hat. Insgesamt aber boten die im Museum für Volkskunde in Wien in langjährigem Aufbau geeinten Sammlungen die wichtigste Unterlage für die stoffliche Seite der Darstellung. Zu klaren und eindeutigen Zuschreibungen konnte dieser Stoff — abgesehen von der Vergleichung mit anderem Museumsmaterial — aber erst durch „quellenmäßige“ örtliche Studien geläutert werden, eine Aufgabe, der sich der Verfasser gelegentlich einer wissenschaftlichen Balkanexpedition, Sommer 1916, unterzogen hat.

So erscheint als das erste Problem, dessen Lösung die vorliegende Arbeit herbeizuführen bemüht ist, die Feststellung des überhaupt vorhandenen Volksbesitzes, seiner technologischen Gruppen und landschaftlichen Verteilung.

Das zweite Problem bildet die Zuschreibung der Arbeiten an bestimmte Werkstätten, allgemeiner gesprochen, Gewerbsformen und die Erkenntnis der volksmäßigen und kulturellen Voraussetzungen, unter denen sie entstehen.

Die dritte Aufgabe sehen wir in der Zusammenfassung der Arbeiten zu größeren stilistischen Gruppen, die vierte endlich in der zeitlichen und räumlichen Einordnung dieser Gruppen in den Entwicklungsgang der europäischen Kunst überhaupt, Probleme, die anbetracht der Vielfältigkeit des vorliegenden Stoffes allerdings nur durch eine etwas schwierige Darstellungsweise, das Eingehen in all seine vielgestaltigen Einzelzüge, ihrer Lösung zugeführt werden können.

Was in der Volkskunst der Balkanländer den Beschauer immer wieder zu künstlerischem Genießen und nachdenklicher Betrachtung anregt, ist außer ihrem lauteren und strengen Sinn für Form- und Farbengebung vor allem die hohe stilistische Altartigkeit. So haben die wissenschaftlichen Forscherkreise des Abendlandes des öfteren zur Beleuchtung der europäischen, dem Mittelmeergebiet entsprungenen Kunst einen Griff in diesen Schatz immer wieder in alten urtümlichen Bildungen sich erneuernden Kunstschaffens getan, ohne aber in ihm mehr zu suchen und zu sehen, als ein paar Belege zur erwähnten geschichtlichen Kunstentwicklung.

In der Tat hat sich ja der Schwerpunkt alles Kulturlebens mit dem Untergang der antiken Welt aus dem Länderkreis Südosteuropas nach Norden und Westen verschoben und jene Führerrolle an der Spitze der Zivilisation wie in der Antike kommt diesem Bereiche längst nicht mehr zu.

Irrig aber wäre die Auffassung, als sei alle unmittelbare Überlieferung aus jenen alten Quellen erstorben und einseitig auch wieder jene, als hätte allein die einzigartige Hochblüte der griechischen Kunst von ehedem dem Kunststreben der europäischen Menschheit Richtung gegeben.

Zur Klärung beider Fragen gewährt eine Untersuchung der Volkskunst der Balkanländer in ihrer vollen geschichtlichen Tiefe und räumlichen Erstreckung methodisch wie tatsächlich wichtige Gesichtspunkte.

* * *

Dem gesellen sich aber noch eine ganze Reihe anderer volkskundlich wie volkswirtschaftlich gleich bemerkenswerter Probleme, die mit dem späteren geschichtlichen Werdegang dieser Gebiete zusammenhängen.

Es ist ein ungemein bunt gemengtes Volkstum, in dessen Bereich die volkskünstlerischen Leistungen erwachsen sind, welche uns hier beschäftigen sollen. Neben den Überresten alteinheimischer Volksgruppen, wie der auf das Griechentum alter Zeit zurückleitenden Neugriechen, der Albaner auf illyrisch-romanischer Grundlage und der thrakisch-slawisch-lateinisch gemengten Rumänen, finden wir eine mächtige, aus Osteuropa eingewanderte Volksgruppe in den Südslawen vor, mit mannigfach geschiedenen geschichtlichen und kulturellen Schicksalen im illyrischen Westen (Dalmatien und Bosnien), im Binnengebiet (Serbien und Makedonien), endlich im Osten (Bulgarien) — und noch entscheidender als die volksmäßige Eigenart dieser Völker hat in gewissen Gebieten die Aufrichtung der türkischen Herrschaft auf die Trachtenerscheinung, Sitte und Hauswesen, wie auch unmittelbar auf die Kunst des Volkes gewirkt.

Die Entwicklung, die zu den Leistungen der Gegenwart führt, war eine recht bewegte; wie die einzelnen Mächte zum gesamtkulturellen Aufbau zusammengewirkt haben, ist an anderer Stelle bereits eingehend von mir erörtert worden [23].

Einerseits bildet die Grundlage immer wieder der feste Rahmen städtischer Zivilisation, mit ihrem Kunst- und Handwerkerleben, mit dem das Römische Imperium den Länderkreis der Alten Welt umfangen hat. Byzantiner, christliche Fremdvölker sowie osmanische Eroberer haben dieses Gepräge der Städtekultur nur mit wenigen eigenartigen Zügen bereichert. Um so bewegter erscheint der Wechsel des Volkstums wie der Daseinsbedingungen unter der ländlichen Bevölkerung. Aber was auch an Slawen, an awarischen, türkischen und sonstigen osteuropäischen und asiatischen Völkerscharen auf altem illyrischem, thrakischem und griechischem Volksboden eingedrungen, verschoben, verdrängt oder aufgenommen worden ist, all das kommt aus Länderräumen mit ungemein gleichmäßigen Kultur- und Lebensformen patriarchalisch-barbarischer Art, und obendrein hat auch hier überall byzantinisches Staatswesen und später die strenggläubige Kirche Ostroms durch mehr als ein Jahrtausend ausgleichend in der Führung und Anleitung zu höherem künstlerischen Besitz gewirkt, so daß überall über der Urtiefe alteuropäischer Arbeit im geschichtlichen Wandel einheitlich höhere Gesittung aufsteigt.

Dies alles an den künstlerischen Leistungen im besonderen festzustellen, ist an sich eine ungemein anregende Aufgabe; eine solche kulturgeschichtliche Vertiefung schafft aber auch erst die richtige Erkenntnis für die volkswirtschaftlichen Grundlagen dieser Volksarbeit und ihres künstlerischen Wesens.

Nicht nachdrücklich genug kann das Augenmerk der in die Balkanländer eindringenden westlichen Kulturkräfte darauf gelenkt werden, daß diese wie alle Volkskunst ihre besten Kräfte gerade aus der Altartigkeit ihres Betriebes, aus dem alten Herkommen und seiner Beschränktheit in Mitteln und Formen zieht. Nur als persönliche Kunst in und für den engeren Lebenskreis entstehen ihre guten und wertvollen Leistungen.

Zu vollerem Blühen können diese genügsamen Keime nicht gezwungen werden, ohne in kurzer Frist zu verwelken. Möge die wissenschaftliche Erkenntnis das ihre dazu beitragen, den künstlerischen Volksbesitz vor unüberlegter völliger Zerstörung zu schützen!

* * *

Wir wollen nun zunächst in knappsten Worten den Begriff einer „Volkskunst“ in Südosteuropa feststellen.

In Mitteleuropa sondert sich die „Volkskunst“ seit den Tagen der Neuzeit etwa von der „Hohen Kunst“ in ebenderselben Weise, wie das Gefolge oder das Volk als geführte und im Nachtrab zu höherem Können angeleitete Gesellschaftsschicht sich von seinen höfischen und ständisch-adeligen Führern bis tief ins 19. Jahrhundert abgesondert hat [25]. Anders auf der Balkanhalbinsel. Was hier an künstlerischen Leistungen persönlichen Gebrauchszwecken dienstbar ist, ist zufolge des patriarchalischen alle Stände gleichmäßig umfassenden Gesellschaftslebens dieser Länder viel einheitlicher als im feiner unterscheidenden Westen. Wie in unserem Mittelalter lebt hier feudal kriegerisches Wesen bis in späte Zeit fort und hat dabei alle Stände in gleicher Art in seinem Bann gehalten. So schafft weniger der Stand als der Reichtum, stellenweise auch die Volkszugehörigkeit hier Unterschiede, letztere namentlich in der Tracht, wobei sich Stadt und Land oft sehr deutlich gegenüberstehen; im Volksschmuck dagegen sind auch diese Gegensätze schon vielfach überbrückt und ausgeglichen.

Es sondert sich ferner die „Hohe Kunst“ der öffentlich-rechtlichen und geistlichen Kulturmächte viel schärfer von der persönlichen Kunst, die den Zwecken des Einzelnen dient, als im Abendlande. Während hier ein Abglanz der Herrlichkeit der Kirchen, der Paläste und Stadtbauten bis ins kleinste Bauernhaus leuchtet, stehen die Kunstschätze der Balkanländer in inselartiger Verteilung dem umgebenden Volkstum unvermittelt und oft fremd gegenüber.

So wird es hauptsächlich die persönlichen Zwecken dienende Kunst, die Kleinkunst von mehr kunstgewerblicher Artung sein, die uns hier zu beschäftigen hat.

I. Der Volksschmuck und die Metallarbeiten.

A. Der Volksschmuck.

1. Der gegenwärtige Besitzstand.

Stoff und Bearbeitung [4, 5, 9, 23, 24, 26].

Zu allererst treten wir an das Problem des Volksschmuckes heran, wobei zu bemerken ist, daß volksmäßige Unterschiede an ihm in so geringem Maße unterlaufen, daß es sich empfiehlt, zunächst einmal einen Überblick über seine gesamte Verbreitung und seine wichtigsten Typen ohne volksmäßige Zuschreibung zu geben.

Der Schmuckbesitz der Balkanländer entfällt fast ausschließlich auf die Frauen und Mädchen, immerhin ist auch der Anteil der Männer an prunkvoller Zier nicht unbeträchtlich; da Unterschiede weder in der gewerblichen Herstellung beider Gruppen, noch im Stilcharakter unterlaufen, werden hier sämtliche Formen unter einem besprochen, um so mehr, als sie durchwegs metallischer Natur sind. Unter den verwendeten Metallen spielen weitaus die größte Rolle das Silber und ihm ähnliche Weißmetalle (meist Packfong oder alpakkaartige Legierungen). Reines Silber und Silberlegierungen kommen vorzugsweise in Blech- und Blätterform für Treibarbeit, Klapperschmuck (oft in Gestalt von Münzen) und Filigranarbeit in Verwendung.

In den Rand-(Küsten-)Gebieten der Halbinsel findet charakteristischer Weise in der Regel Vergoldung statt, so im griechischen Insel- und Küstengebiet, in Zypern, Ägypten u. s. w. Ferner besitzt Istrien, größtenteils auch Dalmatien, Goldschmuck. Skutari erzeugt für die städtischen Bedürfnisse hauptsächlich Goldschmuck, eine letzte Überlieferung klassisch-antiker städtischer Vorliebe für goldprunkende Geschmeide der Frauen. Dagegen findet man in Elbassan Silberschmuck, ebenso in Bosnien, der Herzegowina, wie überhaupt in den Binnenländern der Halbinsel. Aus all dem geht ziemlich deutlich hervor, daß die Vergoldung vorzugsweise in Gebieten höheren fremden in erster Linie italienischen Kunsteinflusses sich entwickelt hat, wogegen die Landbevölkerung in den weitaus meisten Fällen am Silberschmuck festhält, der im östlichen Mittelmeergebiet, unbeschadet der hohen klassisch-antiken Kunstentwicklung, seit alters weite Geltung besitzt, die sich im Wandel der Zeiten auch über das gesamte islamische Kunstgebiet erstreckt hat.

Eine sehr altartige Ausprägung künstlerischer Stoffbearbeitung stellt die Verwendung von Bronze und Messinglegierungen dar. Sie werden, da von recht verschiedener Zusammensetzung bei Überwiegen eines bronzeartigen Grundcharakters, durchgängig nur als „Gelbguß"-Arbeiten bezeichnet werden. Dieser Schmuck eignet vielfach ärmeren Gebietsteilen mit geringerer Lebenshaltung, so den Gebirgsteilen des inneren Montenegros, Bosniens und Serbiens. Ganz vereinzelt kommt Messingdraht in Röllchen zur Auszier von Schmuckstücken in Verwendung (Dalmatien).

Altartige Zierweise ist ferner der schmückende Besatz mit gegossenen oder gepreßten Zinnnieten und Zinnstiften; er ist anscheinend auf das adriatische Küstengebiet beschränkt.

Als schmückende Einzelteile treten zum metallischen Körper der Schmuckstücke vielfach Halbedelsteine und falsche Steine, ferner Perlen hinzu, diese jedoch nur in Dalmatien, Nordalbanien (Skutari) und Griechenland. Sie werden hier wohl nach italienischen Vorbildern zum Schmuck an Ohrringen, aber auch an Gürtelschnallen verwendet. In Griechenland findet man die Anbringung gravierter Perlmutterplatten auf Gürtelschnallen verbreitet. Die Perlen werden meist von Fischern an Ort und Stelle eingehandelt.

Korallen treten als ungemein reizvoll wirksamer Belag an Gürtelschnallen nur in Dalmatien auf, ebenso in Albanien (am Kopfputz der Frauen in Skutari). An Halbedelsteinen werden große Karneole häufig an Gürteln und Schnallen in Süddalmatien, der Herzegowina, Montenegro und Nordalbanien verwendet, selten Rauchtopas (Dalmatien). Im türkisch-mohammedanischen Schmuck spielen, wie überhaupt im islamischen Kunstgebiet, Türkise eine nicht unbedeutende Rolle; auch

Granaten zählen zum edleren Schmuck. Der Bedarf an ihnen wurde vorzugsweise aus Böhmen gedeckt. Im übrigen wurden und werden fast durchwegs rote, blaue und grüne Glassteine als billiger Ersatz für die viel wertvolleren Edelsteine verwendet.

Nach der Art der Herstellung können wir die folgenden Gruppen unterscheiden:

1. Drahtrollenschmuck aus Messing.
2. Schmuck mittels Nietenbeschlages.
3. Schmuck aus geschnittenem Blech, bzw. Klapperschmuck unter Verwendung von Draht zum Aufbau größerer Einheiten.
4. Gußarbeiten aus Bronze- und alpakkaartigen Legierungen (Gelbgußarbeiten).
5. Gelötete und Filigranarbeiten.
6. Treibarbeiten.

Hiebei ist zu bemerken, daß die Gußarbeit als die bildsamste unter all diesen Techniken auch Formen der Treib- und Lötarbeit sich angeeignet hat und sie zu ersetzen verwendet wurde; zudem treten in ihr besondere Zierkünste, Gravierung, Ziselierung, das Niello, Tauschierung, Schmelzarbeit mittels Zellen und Drahtstegen, endlich der Steinbesatz auf, von dem auch die Filigranarbeit reichlich Gebrauch macht.

Die Grundformen des weiblichen Schmuckes[1]*).*

Um eine kulturgeschichtliche Einordnung der Formen durchführen zu können, ist es nun aber vor allem nötig, sich einen Überblick über die wichtigsten Typen des Schmuckes und ihren volksmäßigen Gebrauch zu verschaffen.

Weitaus am vielseitigsten ausgebildet und am mannigfaltigsten abgewandelt erscheint der Kopfschmuck, der Kopfbedeckung, Haar und Ohren mit einer Fülle von Zierat umgibt.

Die Grundformen sind:

1. Stirnschmuck, von Mädchen und jungen Frauen in der Regel über der Kopfbedeckung (Käppi mit oder ohne Schleiertuch) getragen (Taf. I; 1, 3, 6 und Abb. 1, 12).

In Dalmatien und der Herzegowina in der Regel eine Stirnbinde aus Drahtgeflecht mit aufgesetzten Zierrosetten und Vogelfiguren (Süddalmatien) und außerdem mit Klapperschmuck (Blechplättchen oder Silbermünzen) verziert. An den Schläfen werden sie ergänzt durch längere Kettengehänge, die von gegossenen Ziergliedern zusammengehalten werden. Diese Schläfenhänger treten bisweilen selbständig auf. Davon noch später. In Griechenland findet man Stirnschmuck mit getriebenen Mittel- und Endscheiben, durch drei Reihen von kleineren Scheibengliedern miteinander verbunden. Die Scheiben werden mit Filigranauflagen und Steinbesatz verziert, den unteren Rand nehmen Klapperanhängsel ein; dieselbe Form ist in Syrien verbreitet, auch indischer Schmuck zeigt dieselbe Grundgestalt.

Der zweite Typus besteht aus einem Band mit aneinander gereihten gegossenen Ziergliedern und einem das Gesichtsoval in Stufung umrahmenden Kettengehänge aus Blech, Münzen oder Gußanhängseln. Er scheint vorzugsweise in Nordalbanien (Hoti, Gruda), aber auch in Bosnien und Serbien verbreitet.

2. Scheitelbänder (Taf. I, 3).

Werden in der Gegend von Prisren in Glasperlarbeit mit Stoffunterlage ausgeführt; in Süddalmatien (Gegend von Ragusa) kommen ähnliche, von den Ohren, bzw. Schläfen herabhängende Bänder aus gelenkig-verbundenen Filigrangliedern, mit einem kleinen Schlußgehänge vor.

3. Schläfenhänger (Taf. I, 2, 5, 7, 8).

Treten vielfach in Verbindung mit den erwähnten Stirnbändern auf, haben aber auch als Einzelteile weiteste Verbreitung. Die Basisplatte selbst besitzt eine dreieckige Grundgestalt im ganzen islamischen Kulturkreis, vielfach ist die Form kiel-bogenförmig abgewandelt (Bulgarien, Griechenland) oder zu einem rechteckigen Blech mit mittlerem halbrundem Aufsatz ausgestaltet (Süddalmatien, Herzegowina, Montenegro), manchmal sind noch einige rechteckige Zierbleche eingeschaltet. In Mitteldalmatien sind die Basisglieder halbmondförmig gestaltet. Ganz altartige Rundscheibenanhängsel aus Gelbmetall findet man in Nordalbanien.

[1]) Das reichste Bildermaterial bietet hiezu das Werk „Volksschmuck“ von M. Haberlandt mit Taf. 2, 6, 13, 14, 27, 28, 30, 32, 34, 35, 41, 48, 51, 52, 56, 58, 94, 97.

4. Haar- und Kopfnadeln (Taf. I, 10; II, 3, 7; IV, 4). Haben entweder aus Drahtfiligran (Dalmatien, Herzegowina) oder gebuckeltem Blech und in Filigrannachahmung (ebenda wie in Serbien, Bulgarien) hergestellte Köpfe; in letzterem Gebiet sind oft Klapperblechgehänge an ihnen befestigt. Sie werden manchmal kranzförmig am Scheitel ins Haar gesteckt, oder dienen

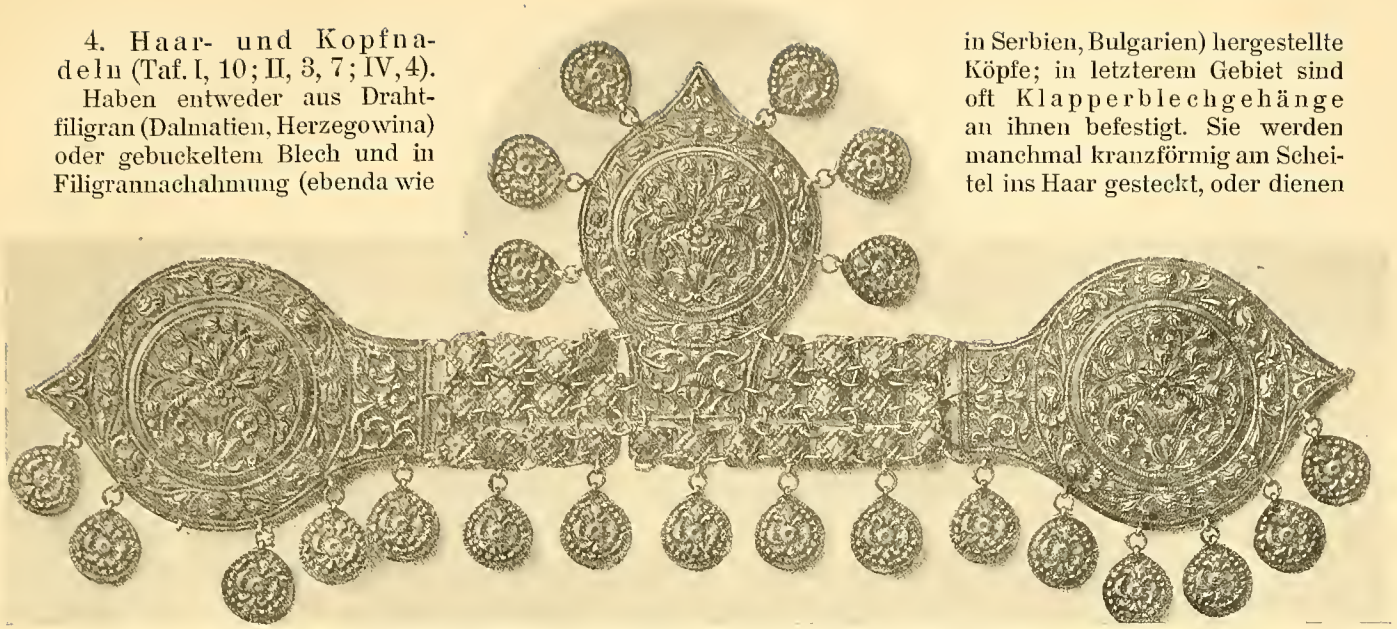


Abb. 1. Stirnschmuck, Griechenland (nach M. Haberlandt: „Völkerschmuck").

auch zum Feststecken der Käppis und des Schleiertuches auf dem Haarbausch. Nach A. Boué findet man solche Kugelkopfnadeln vorzugsweise in Dalmatien und Bosnien, aber auch in Serbien und einzelnen Gebieten Bulgariens, was durch das vorliegende Material durchaus bestätigt wird (a. a. O., Bd. I, S. 469). Ferner kommen besonders in Serbien und Bulgarien auch Nadeln mit Radscheibenkopf und Glassteinbesatz vor, daneben auch einfachere Formen aus Weißblech oder Blei mit nur einem Mittelstein.

5. In diesem Zusammenhang sind ferner die Mützendeckel zu erwähnen (Taf. II, 16; V, 2, 4).

In der Herzegowina sind sie bisweilen in sauberster Arbeit aus Silberblech getrieben, ähnlich, nur derber in Bulgarien, ferner auch — mit Blechanhängseln besetzt — im illyrischen Gebiet (Herzegowina, Montenegro). Aus Skutari stammt eine prächtige Auflage in plastischer vergoldeter Filigranarbeit und vermutlich aus Griechenland schreibt sich ein besonders prunkvolles Stück aus durchbrochenem geschnittenem Blech in starker Wölbung mit S-förmigen plastischen Anhängern, Filigranbuckeln u. s. w. her. Auch in Syrien gehören derartige getriebene Mützendeckel zum gebräuchlichen Schmuck.

6. Noch ist eines der Auszier wie dem Typus nach gewiß recht altartigen Kopfschmuckes zu gedenken, u. zw. eines diademartigen Stirnreifens aus drei, mit Scharnieren zusammengefügten Schließenteilen mit Glassteinauflagen bestehend (Abb. 9).

Wir finden ihn als Kopfschmuck bäuerlicher Bräute anscheinend nur in einem kleinen Ausschnitt des serbischen Gebietes.

7. Die Ohrringe können wir insgesamt auf etwa sechs Grundformen, bzw. Gruppen zurückleiten, wozu allerdings noch einige recht unterschiedliche Einzelerscheinungen hinzugezählt werden müssen (Taf. II, 12—15, 17; III, 1—3, 5, 6, 10, 11; IV, 1).

Weitaus am mannigfachsten abgewandelt erscheint der Typus mit kahnförmigem Bügel; bald ist er glatt (adriatisches Gebiet), bald flach und mit Drahtfiligran verziert, in Europa sowohl wie in Asien, ja bis Chinesisch-Turkestan reichen solche Formen. Bei vielen ist der Körper mit Filigranschmuck überdeckt (nördliche und westliche Balkanländer). Aus Italien stammt wohl der Typus mit hufeisenförmig eingekrümmtem Bügel und anhängenden Bommeln, in Filigranschmuck wie in glatter Ausführung oder in massivem Guß an der Gegenküste vielfach abgewandelt, so besonders in Dalmatien.

Die dritte Form, die der Ohrringe mit Dreiknopfbügel, ist im südlichen Bosnien und der Herzegowina, vereinzelt auch in Bulgarien verbreitet, anderseits auch bis Chinesisch-Turkestan belegbar.

Unter die vierte Gruppe fallen eine ganze Reihe von Formen mit scheibenförmigen Erweiterungen, Ansätzen, Kettenanhängseln und ganzen figuralen Gehängen unter dem Bügel, bei denen die Unterordnung unter feststehende Typen kaum noch durchführbar erscheint. Sie sind hauptsächlich in Bulgarien und Serbien zu finden und stellen barbarisch bäurische Umgestaltungen und Verrohungen von höheren Formen in neuerer Zeit dar.

Abb. 2. Brustgehänge, Griechenland (nach M. Haberlandt: „Völkerschmuck").

Als fünfte Gruppe sind Ohrringe in Filigranarbeit mit scheibenförmigem Zierteil, senkrecht zum Bügel gestellt, zu erwähnen, die auf Serbien beschränkt sind.

Als sechste Gruppe endlich Gehänge in Nachbildung ganz neuzeitlicher italienischer Formen, so zahlreiche Perlohrringe in Dalmatien, Filigranohrringe aus Skutari, ferner silberne Ohrringe mit aufrechter rautenförmiger Zierplatte unterhalb der Öse, die in Elbassan erzeugt werden.

8. Ebenso einfach in den Grundformen wie abwechslungsreich in der Durchbildung treten die Hals- und Brustgehänge auf (Taf. I, 9; VI, 1 und Abb. 2, 3).

In horizontaler Gliederung angeordnet findet man zunächst ganz einfache Gehänge. Oft werden sie nur aus zwei Kettchen mit Klapperblechbesatz gebildet (Dalmatien). Ähnlich geartet und vermutlich nur als verarmte Form aufzufassen sind Samtstreifen mit angenähten Münzen und Glasperlen (Hochland von Nordalbanien), ferner Streifen mit Steinschmuck in Blechrosettenfassung und mit gepreßten Zierplättchen besetzt. Sie stimmen mit gewissen indischen Formen überein (Drinebene bei Skutari). Häufiger sind mehrreihige Gehänge anzutreffen. Aus Blechscheibchen an Drahtösen geformt, sind sie in Montenegro und Albanien häufig. In Dalmatien sind sie in der Mitte kranzförmig aufgenommen, noch reicher ausgestattete Formen mit gegossenen Mittelgliedern findet man in Bulgarien.

Schaukettenartigem Schmuck begegnet man in Nordalbanien (Skutari) in Gestalt von filigrangefaßten Münzengehängen, reichsten Kettengehängen mit Zierscheiben, Bommeln u. dgl., einfacheren Ketten mit ein bis drei runden Zierscheiben in Griechenland.

In vertikaler Gliederung treten Münzen und Blättchengehänge mit gitterförmiger Verknüpfung der Kettchen vorwiegend im adriatischen Gebiet auf, wogegen im Innern der Halbinsel (Serbien, Bulgarien, Bosnien) Gehänge mit durchaus gegossenen Gliedern üblich sind, ähnlich übrigens auch in Arabien. Eine etwas einfachere Form eines Halsbandes aus Drahtgeflecht, mit gegossenen Anhängseln in Gestalt von Blütenkelchen mehrreihig besetzt, ist fast völlig gleichartig aus Bosnien, Serbien, Bulgarien und Zypern bezeugt, eine Übereinstimmung, die ein lehrreiches Streiflicht auf das Schmuckwesen dieser Länder überhaupt wirft, worauf wir noch zurückkommen werden.

9. Runde Schmuckscheiben scheinen außer in Einbeziehung in den Halsschmuck auch als Auflagen auf dem Oberkleid in Verwendung (Taf. IV, 2; V, 1).

In Griechenland und Albanien sind es Blechscheiben mit Drahtauflötung oder Gußnachahmung einer solchen und Steinbesatz, sowie Klapperanhängseln. In gleicher Verwendung scheint man in Dalmatien auch runde Gewandhaften mit Filigranknopf an einem Kettengehänge getragen zu haben und die Sitte, die kurzen blauen Röcke der Männer an der Brust beiderseits mit einem Litzenbelag in Rundscheibenform und einem kleinen herabhängenden Bommelquast in der Mitte zu verzieren, ist wohl gleichfalls auf Nachahmung eines derartigen, metallischen Schmuckes zurückzuleiten.

10. Ähnliche Rundscheibenformen weisen auch die dalmatinischen Gewandschließen auf (Taf. IV, 3, 5).

Besonders deutlich haben sie altartigsten Charakter im Hinterlande von Zara bewahrt, wo sie als durchbrochene Radscheiben mit Glassteinbelag auftreten, anderwärts finden wir an ihrer Stelle paarige Rundhaften in Guß-, Treib- oder Filigranarbeit.

11. Die Gürtelschnallen lassen sich insgesamt auf etwa drei Grundformen zurückführen (Taf. III, 9, 12, 13; IV, 6—8, 10—12, 18; V, 3, 5, 7, 10, 12—15).

Einen sehr alten Typus, den der meist spitz oder halbrund abgekanteten Riemenzungen bewahren vor allem einige gegossene Schnallen mit Schmelzverzierung, die aus Albanien, Serbien, Bulgarien, von den Huzulen in Galizien und aus dem Kaukasus bekannt geworden sind. Hieher gehören ferner gegossene Messingschließen aus Bosnien und Serbien und prunkvolle getriebene Silberschließen aus Albanien.

Weitaus am häufigsten sind getriebene paarige Schließen, deren geschweifte Bügel die Form von Palmenwipfeln aufweisen.

So kommen sie aus Silber, Weißblech, Messing, ja selbst aus Blei getrieben, im ganzen adriatischen Gebiet bis nach Serbien vor, seltener ist die Ausführung in Drahtauflötung (Dalmatien) mit Anhängselschmuck (Griechenland), oder in Filigrantechnik (Zypern); hier und in Ägypten sind die Stücke besonders prächtig ausgeführt, bisweilen vergoldet und mit falschen Steinen besetzt, oft auch mit farbigem Schmelz verziert. In Serbien kommen auch gegossene und ziselierte oder auch mit Perlmutterauflagen verzierte Schließen dieser Art vor.

Der Typus mit paarigen Rundscheiben scheint im Norden am häufigsten zu sein (Serbien, Bulgarien).

Ähnliche Formen begegnen auch in Bosnien; im griechischen Gebiet und Zypern werden sie oft kunstvoll in Filigran ausgeführt.

12. Eine weitere Gruppe von Schmuckstücken stellen die verschiedenen Gürtelformen selbst dar (Taf. III, 14).

Vor allem ist hier der prächtigen Metallgürtel Dalmatiens in verschiedenster technischer Ausführung zu gedenken. Durch ein überhöhtes Mittelstück vornehm gegliedert, sind sie wohl die erlesensten Formen (mit Schmelz verziert) sind schwer prunkenden byzantinischen Schmuckstils, und werden wohl mit Recht auf Vorbilder der griechischen Liturgie zurückgeführt (Bruck-Auffenberg a. a. O., S. 62). Die bekannt gewordenen Stücke sind entweder in Guß mit feiner Ziselierung oder in Filigran (Drahtauflagen auf Platten oder freigebildete Arbeit) hergestellt und ihrer Herkunft nach wesentlich auf das südliche Dalmatien beschränkt.

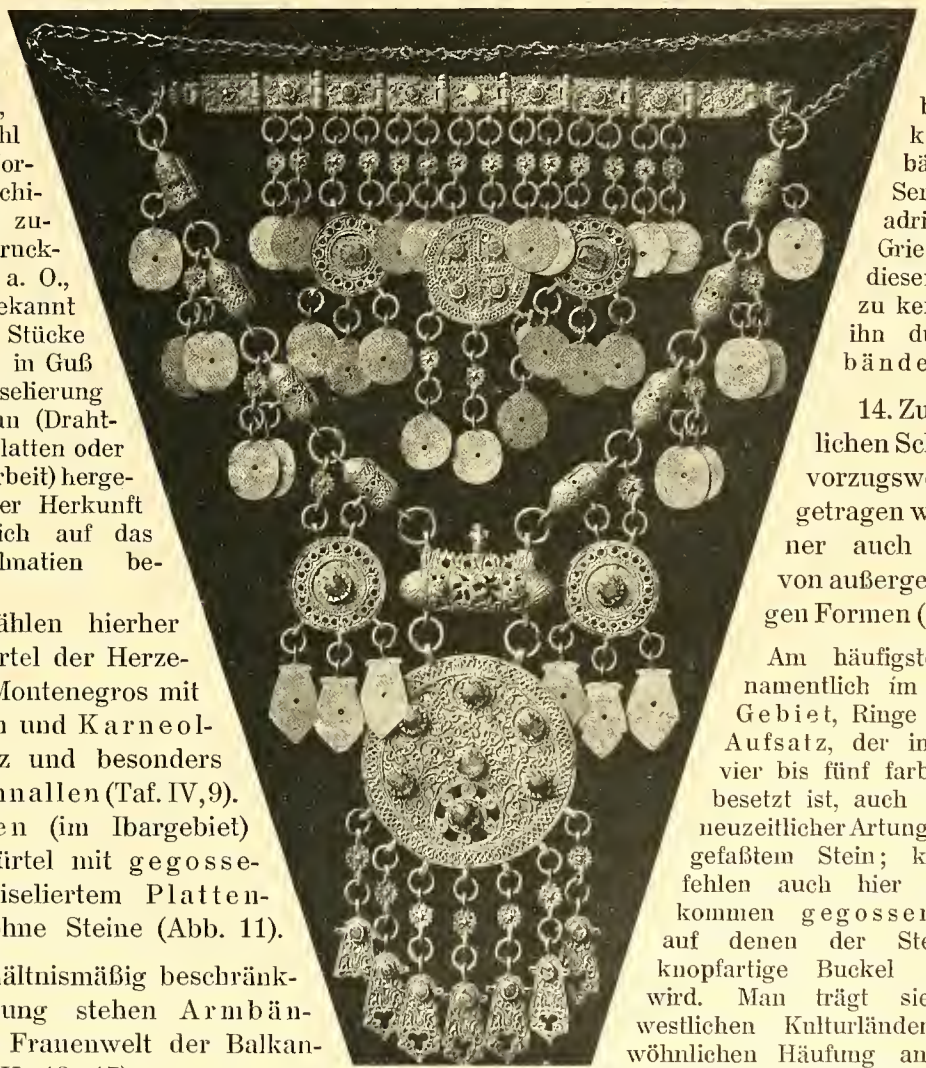


Abb. 3. Brustgehänge, Griechenland (nach M. Haberlandt: „Völkerschmuck").

Weiters zählen hierher die Frauengürtel der Herzegowina und Montenegros mit Gußplatten und Karneolsteinbesatz und besonders altartigen Schnallen (Taf. IV, 9).

In Serbien (im Ibargebiet) trägt man Gürtel mit gegossenem und ziseliertem Plattenbeschlag ohne Steine (Abb. 11).

13. In verhältnismäßig beschränkter Verwendung stehen Armbänder bei der Frauenwelt der Balkanländer (Taf. IV, 13, 15).

Formen mit halbrund aufgetriebenen Endknäufen (getrieben, bisweilen

14. Zum allgemein üblichen Schmuck, der aber vorzugsweise von Frauen getragen wird, gehören ferner auch Fingerringe von außergewöhnlich massigen Formen (Taf. II, 6, 10, 11).

Am häufigsten findet man, namentlich im adriatischen Gebiet, Ringe mit viereckigem Aufsatz, der in der Regel mit vier bis fünf farbigen Glassteinen besetzt ist, auch sieht man Ringe neuzeitlicher Artung mit einfachem gefaßtem Stein; kleine Anhängsel fehlen auch hier nicht. Daneben kommen gegossene Stücke vor, auf denen der Steinbesatz durch knopfartige Buckel u. dgl. ersetzt wird. Man trägt sie in einer in westlichen Kulturländern ganz ungewöhnlichen Häufung an allen Fingern, auch an den Daumen, oft in mehreren Stücken übereinander. Das ist alles typisch „barbarischer" Geschmack.

Serbien kommen auch gegossene und ziselierte oder auch mit Perlmutterauflagen verzierte Schließen dieser Art vor.

Der Typus mit paarigen Rundscheiben scheint im Norden am häufigsten zu sein (Serbien, Bulgarien).

Ähnliche Formen begegnen auch in Bosnien; im griechischen Gebiet und Zypern werden sie oft kunstvoll in Filigran ausgeführt.

12. Eine weitere Gruppe von Schmuckstücken stellen die verschiedenen Gürtelformen selbst dar (Taf. III, 14).

Vor allem ist hier der prächtigen Metallgürtel Dalmatiens in verschiedenster technischer Ausführung zu gedenken. Durch ein überhöhtes Mittelstück vornehm gegliedert, sind sie wohl die erlesensten Formen (mit Schmelz verziert) sind schwer prunkenden byzantinischen Schmuckstils, und werden wohl mit Recht auf Vorbilder der griechischen Liturgie zurückgeführt (Bruck-Auffenberg a. a. O., S. 62). Die bekannt gewordenen Stücke sind entweder in Guß mit feiner Ziselierung oder in Filigran (Drahtauflagen auf Platten oder freigebildete Arbeit) hergestellt und ihrer Herkunft nach wesentlich auf das südliche Dalmatien beschränkt.

Abb. 3. Brustgehänge, Griechenland (nach M. Haberlandt: „Völkerschmuck").

Weiters zählen hierher die Frauengürtel der Herzegowina und Montenegros mit Gußplatten und Karneolsteinbesatz und besonders altartigen Schnallen (Taf. IV, 9).

In Serbien (im Ibargebiet) trägt man Gürtel mit gegossenem und ziseliertem Plattenbeschlag ohne Steine (Abb. 11).

13. In verhältnismäßig beschränkter Verwendung stehen Armbänder bei der Frauenwelt der Balkanländer (Taf. IV, 13, 15).

Formen mit halbrund aufgetriebenen Endknäufen (getrieben, bisweilen

14. Zum allgemein üblichen Schmuck, der aber vorzugsweise von Frauen getragen wird, gehören ferner auch Fingerringe von außergewöhnlich massigen Formen (Taf. II, 6, 10, 11).

Am häufigsten findet man, namentlich im adriatischen Gebiet, Ringe mit viereckigem Aufsatz, der in der Regel mit vier bis fünf farbigen Glassteinen besetzt ist, auch sieht man Ringe neuzeitlicher Artung mit einfachem gefaßtem Stein; kleine Anhängsel fehlen auch hier nicht. Daneben kommen gegossene Stücke vor, auf denen der Steinbesatz durch knopfartige Buckel u. dgl. ersetzt wird. Man trägt sie in einer in westlichen Kulturländern ganz ungewöhnlichen Häufung an allen Fingern, auch an den Daumen, oft in mehreren Stücken übereinander. Das ist alles typisch „barbarischer" Geschmack.

Wie schon aus dieser kurzen Übersicht erhellt, treten nicht sämtliche Schmuckformen nebeneinander oder in Gemeinsamkeit auf; immerhin finden sich einige Stücke typisch zu einem Schmucksatz susammen, der bei fast allen Völkern des türkisch-islamischen Kunstbereiches und zudem auch wohl vielfach in Osteuropa (Rußland) als in Geltung befindlich angesehen werden kann. Hiezu gehört — bisweilen — ein Kopfgesteck aus Haarnadeln, vor allem aber Gehängeschmuck an Stirn und Schläfen, ein Mützendeckel oder Stirnreif, Hals- und Brustgehänge (oft in mehreren Stücken übereinander), Gürtelschmuck und Fingerringe (in Bulgarien und Serbien auch Armringe). Dazu treten noch Haften und Schließen der Hemden, kleinere Taschen aus Metall und zahlreicher in den Haaren eingeflochtener Schmuck aus Münzen, Glasperlen, künstlichen Blumen u. s. w., gläserne Halsketten und Glasarmbänder (besonders im Küstengebiet Dalmatiens und Griechenlands) und anderes mehr.

Dies der Feststaat der Mädchen und besonders auch der jungen Frauen in fast allen Landesteilen, mit dem sie ihre gesellschaftliche Stellung, Ansehen und Glanz der Persönlichkeit in möglichst helles Licht zu rücken bemüht sind. Er ist ihre Aussteuer zur Ehe und meist auch zugleich fast ihr ganzes Barvermögen. So kommt es, daß im Schmuck so vielfältig Münzen in Verwendung treten, was wiederum zur Folge hat, daß auch der altartige Blättchenschmuck meist in runde Form gebracht wird.

In den vornehmen türkischen Familien waren seinerzeit hauptsächlich Goldmünzen zu Schmuckzwecken üblich; ein Halsgehänge aus Dukaten gehörte zu den herkömmlichen Hochzeitsgeschenken einer reichen Braut; bei den Ärmeren tuen Gehänge aus Piastern, aber auch aus österreichischen Silbermünzen und heute selbst einfachen vergoldeten Spielmünzen den gleichen Dienst. Diese Münzen behielten trotz der Durchlochung in der Türkei seinerzeit ihren Kurswert, was der österreichischen Behörde immer wieder zu schaffen machte, da ihr, die solche Stücke zurückwies, ebendarum eine Menge von Münzen hiedurch dauernd entzogen wurden. Die abenteuerlichsten Ausschweifungen hat diese Sitte in Bulgarien (Nisch, Sofia, Scharkiöj) gezeitigt; hier tragen die Frauen ganze Kapuzen und daran lange, über den Rücken fallende Behänge, schuppenartig mit Silbermünzen besetzt, im Gewicht bis zu acht Kilogramm, als sichtbare Aussteuer zur Festtracht und ebenso findet man noch heute in Mitteldalmatien (Gegend von Obrovazzo) Brustlätze, die bis zu den Knien herabreichen, und Mützen über und über mit Münzenschuppen besetzt [4, 5, 23].

Dementsprechend besitzt auch jedes Gehänge aus durchlochten Münzen noch Geldeswert, alter Schmuck überhaupt noch festgesetzten Kurswert; zerbrochene alte Stücke werden immer noch angenommen und umgeschmolzen und der Markthändler, selbst der Lebensmittelverkäufer hat bis heute immer noch ein paar alte Schmuckstücke bei der Hand, um Unterschiede zwischen Ware und Ware mit einem allgemein gültigen Werte auszugleichen. So wird der Schmuck auch stets nach dem Metallwert geschätzt und gekauft, umgekehrt hat gerade dieser Umstand den Sinn der Bevölkerung für valutarische Fragen, Metallgüte und Kurswert außerordentlich geschärft, hält die Vorliebe für den Metallkurs rege, und behindert eine neuzeitliche, sinngemäße Kapitalsverwaltung, wie auch die Scheu vor Sparkassen, Papiergeld und bankmäßigem Verkehr daraus zu erklären ist (Bruck-Auffenberg a. a. O., S. 56).

Eine derartige, gesellschaftliche Bedeutung des Schmuckwesens, der das gesamte bewegliche Hab und Gut, das Kapital einer Frau, unverzinst nur zu äußerem Prunke festlegt, muß aber volkswirtschaftlich tiefere Wurzeln haben, als den bloßen Schmucktrieb. Wohl ist allen Primitivmenschen der körperliche Schmuck die stärkste Quelle ihres Selbstgefühles, zugleich der mächtigste Herold ihrer Persönlichkeit gegenüber ihren Geschlechtsgenossen, aber abgesehen von dieser Bewahrung eines Wesenszuges urtümlicher Ästhetik im allgemeinen, ist das Fortleben solcher Gewohnheiten in den Balkanländern wohl auf die besonderen Zustände hierselbst zurückzuführen. Wir finden eine dieser Wurzeln in der geringen Entwicklung eines geordneten Geldwesens dieser Länder, das in bäuerlich-ländlichen Kreisen zufolge eines seit alters her festgelegten Tauschverkehrs kaum eine Rolle spielt, ferner in der Vielseitigkeit des Geldverkehrs, so daß alle valutarischen Fragen in letzter Linie auf den Metallwert zurückgeführt wurden, der darum als einziger bleibender Wert, dafür aber auch in jeder Form, volkstümlich anerkannt wurde. Und schließlich erkennen wir in dem Bestreben — bei armseligster Wohnkultur und einer Lebenshaltung voller

Bedürfnislosigkeit, allen Besitz auf die Person des Eigners zu häufen und ihm allen Glanz derselben stets unmittelbar gegenwärtig zukommen zu lassen, auch eine Folge des unruhevoll kriegerischen und stets in Kampf und Fehde aller Art bedrängten Lebens der Bevölkerung. Wer täglich von persönlichen Gegnern, Grundherren oder feindlichen Haufen um Haus und Hof gebracht werden kann, dem wird das Vollgefühl seiner Persönlichkeit sich und anderen gegenüber zum wichtigsten Lebensinhalt. Daher rührt auch die rege Anteilnahme, die das Volk an der Ausführung der an sich durchaus nicht eigenartig geformten Stücke nimmt, die vielfach auf persönliche Bestellung gemacht werden [5].

Dabei bringt es der Handelswert der Stücke, sowie die Eigenart des Handels und Wandels dieser Länder mit sich, daß vollkommen gleichartige Formen — offensichtlich aus ein und derselben Werkstatt stammend — an die verschiedensten Orte verschlagen werden und auch wieder der „Tracht" einverleibt werden. So findet man, wie erwähnt, vollkommen übereinstimmende Schließen und Schmuckverzierungen in den Balkanländern wie in Galizien und im Kaukasus; so werden Halsgehänge mit Gußanhängseln gleichartig aus Serbien, Bulgarien und Zypern bezeugt, tauchen die gleichen Ohrgehänge in Albanien und Zypern auf und ähnliches mehr. Hier wie so vielfach haben wir es im Bereiche der Volkskunst eben nicht mit Einzelleistungen, sondern mit Serienarbeit zu tun, die aber darum von ihrem künstlerischen Wert nichts verliert.

Männliches Schmuckwesen.
Werkstätten und volksmäßige Gruppen der Arbeiten.

Was der Schmuck der Frau, das sind dem Manne die Waffen; so begreift es sich, daß wir auf der Männerseite keinerlei „Schmucksätze" wie sie zur Aussteuer der Frauen in der Familie gehören, antreffen; um so mehr Gewicht legt der Mann auf die Wehrhaftigkeit seines Äußeren, zu dem auch hier eine ganze Reihe von Formen typisch sich zusammengefunden haben.

Da ist der Säbel oder Handschar, dessen Scheide oft kunstvoll in Silber getrieben erscheint — wir werden uns hier allerdings nur mit einfacheren Messingblecharbeiten Dalmatiens und Bosniens zu befassen haben — ferner werden die Pistolen und Gewehre in kunstvoller Treib- oder Filigranarbeit geziert. Auch hier sind aber die einfacheren Formen gravierter Gewehrschäfte für uns bemerkenswerter als die vom Kenner vor allem geschätzten, persönlichen Höchstleistungen. Die in der Literatur viel häufiger als für den Frauenschmuck vorfindlichen Angaben über berühmte Waffenwerkstätten und Erzeugungsorte bilden hier sehr wertvolle Hinweise und Belege für Verbreitungswege und das Alter der Ziertechniken als solcher.

In das Bereich landläufigen Schmuckhandwerks gehören die allerorten zahlreich verwendeten Patronentaschen, oft nur einfache gegossene Messingbüchsen (Dalmatien) in immer wiederholter Musterung, manchmal aber auch kunstvoll ziselierte und gravierte (Süddalmatien) oder aus edlerem Metall getriebene Behälter, so besonders in Albanien (Taf. V, 6, 8; VI, 2, 5). Metallene Gußware, die auf ein bestimmtes altertümlich verbliebenes Gebiet, das adriatisch-illyrische Gebirge beschränkt ist, sind schließlich die gebuckelten Gußknöpfe und -Platten, aus denen man Brustpanzer und Koller bildet; auf der Weiberseite entspricht dem in Dalmatien das Auftreten von zierlich gegossenen Schließenreihen; sie werden am besten beide im Rahmen der sonstigen Gußarbeiten ihre Besprechung finden (Taf. IV, 14).

Versuchen wir nun zu einer Umschreibung der Werkstätten zu gelangen, in denen solcherlei Arbeiten hergestellt werden, so ist unser Wissen diesbezüglich allerdings ziemlich lückenhaft.

Der Volksschmuck der Balkanländer einfacherer Formgebung ist, wie anderwärts auseinandergesetzt, allerorts Arbeit des Basarhandwerks, das von Ort zu Ort gegenseitige Beziehungen aufweist, Arbeiter und Unternehmer austauscht u. s. w. Hervorragende Vertreter der Schmuckerzeugung waren zu A. Boués Zeiten namentlich die Griechen und Zinzaren, die von ihm in größeren Städten des türkischen Reiches als Filigranarbeiter gerühmt werden, namentlich im Pindos sollen sie Hervorragendes geleistet haben (a. a. O., II., S. 49).

Die Filigranarbeiten Dalmatiens werden heute so ziemlich ausschließlich von Silberschmieden serbokroatischer Zunge verfertigt, in Albanien sind es durchwegs katholische Nordalbaner, die hier, wie in der Metochie (Ipek, Prisren), in Priština und Mitrovica die Kunst zu

hoher Blüte gebracht haben. Anderseits ist für diese beiden Gebiete in früherer Zeit vielfältig der Einfluß von italischen Edelschmiedarbeiten durch Einfuhrware und Zuwanderung von Meistern nachweisbar; er kommt auch im Stilcharakter einzelner Typen deutlich zum Ausdruck. Der Zuwanderung von Tscherkessen in Priština verdanken wir vielleicht das Auftreten niellierter Arbeiten gerade in dieser Gegend; sie haben die altererbte Kunst aus ihrer Heimat auch hieher verpflanzt.

Ferner ist die Verbreitung namentlich der Treib- und Filigranarbeit und Ziselierung vielfach den Waffenwerkstätten zuzuschreiben, von denen als die seinerzeit hervorragendsten Foča, Mostar und Travnik gegolten haben (A. Boué, a. a. O., II., S. 56), wie denn überhaupt der Waffenprunk in der Herzegowina, Montenegro und Albanien besonders entwickelt war. Wie überall knüpft schließlich auch hier die Kunst des Volkes an die der Kirche und ihrer Diener, der Klostergründungen an. Aus den prunkvollen Spenden an die Gotteshäuser schöpft die künstlerische Phantasie immer neues Können und manchmal schließt an vielbesuchte Wallfahrtsstätten ein Art Fremdengewerbe wie am Rilo-Kloster in Bulgarien im Rhodopegebiet an. Vielleicht haben wir solcherlei Handwerksüberlieferungen auch das Vorwiegen von gegossenen Schmuckstücken gerade in diesem Gebiet zuzuschreiben. An Bischofssitzen wie Kalmeti bei Alessio in Albanien tritt dieser Einfluß in dem massenhaften Auftauchen von Kreuzanhängern (Taf. II; 1, 2, 4, 8, 9) jeglicher Arbeit und sonstigen religiösen Zierden jedenfalls deutlich hervor [23].

Zusammenfassend können wir feststellen, daß die einzelnen Volksgruppen in charakteristischer Weise verschieden zum Edelschmiedhandwerk Arbeitskräfte beistellen, wobei auch gewisse Unterschiede in der bevorzugten Technik sich verfolgen lassen, daß aber diese Abweichungen im großen und ganzen weniger volksmäßig, als vielmehr landschaftlich umschrieben sind. Im Volksbewußtsein geht diese örtliche Abschattierung ja noch viel weiter. Jedes Dorf hat seine bestimmte, von ihm bewußt aufrecht erhaltene Eigenart, von der der Erzeuger nicht abgehen darf, soll er nicht seine Kundschaft verlieren; so namentlich in Dalmatien. So kommt es, daß in Skutari ein und derselbe Edelschmied feinsten Goldfiligranschmuck für die Städterinnen, gröbere Silberarbeiten für die Umgebung und ganz altartige Typen für das Bergland nebeneinander erzeugt. Eine kultur- und kunstgeschichtliche Gliederung ist meist auf Grundlage der Werkstattbetriebe bezw. der Volkszugehörigkeit der Arbeiten so wenig wie der Träger des Schmuckes allein möglich, wir müssen hier vielmehr vor allem auf ihre Formgebung sowie landschaftliche Besonderheiten ihres Vorkommens eingehen.

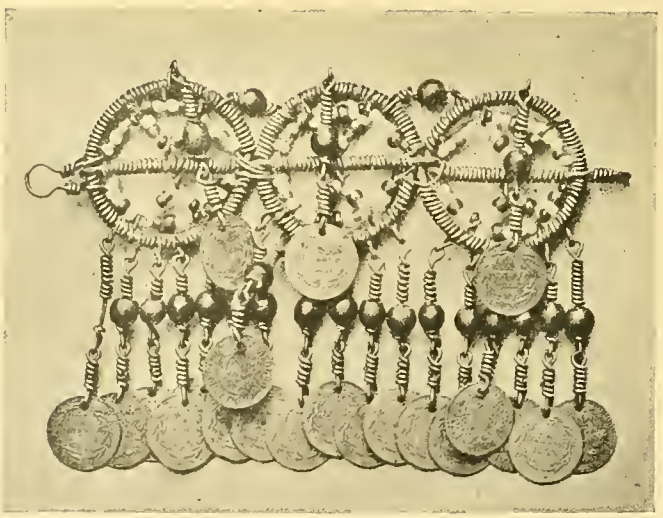


Abb. 4. Zopfschmuck, Dalmatien (nach N. Bruck-Auffenberg).

2. Alter und geschichtliche Verbreitung der Formen und Techniken.

Draht-, Guß- und Blecharbeiten.[1])

Zu den altartigsten Schmuckformen, die in all der bunten Fülle von Geschmeide und klirrendem Tand der Balkanvölker, wie wir ihn übersichtlich aufzählten, auftauchen, müssen offenbar gewisse Gürtelanhänger Dalmatiens gerechnet werden, die im Grund genommen aus drei Reihen Ketten aus Messingdrahtröllchen, befestigt an einer Radscheibe, bestehen. In der gleichen Ausführung ist hier Zopfschmuck bekannt geworden, bestehend aus drei Speichenrädern, eingefaßt von zwei Leisten mit Messingdrahtwicklung, mit Eisenkern und Glasperlen- sowie Klappermünzenbesatz (Abb. 4). Sie sollen angeblich quer über den Haarflechten getragen werden. Man findet zahlreiche Entsprechungen hiezu in den Haartrachten osteuropäischer Völker (Mordwinen, Tscheremissen) wie auch der Völker Turkestans und Zentralasiens, Kirgisen u. s. w. [2, 9, 27, 60].

Zeitlich läßt sich solcherlei Röllchenschmuck bis in die jüngere Eisenzeit Ost- und Südosteuropas zurückverfolgen und scheint hier ein ununterbrochenes Fortleben gefunden zu haben [58]. Das gleiche gilt von den ersterwähnten Gürtelanhängern, die zur althergebrachten Tracht in ganz Osteuropa bis nach Tibet gehören und heute noch wie gewisse Gehänge der älteren Eisenzeit Mitteleuropas zur Anbringung von Ohrlöffelchen, Pfriemen, Messerchen, Lochnadeln, letztere manchmal noch aus Gelbguß mit Radscheibenkopf wie ehedem gefertigt, dienen [11]. Ähnliche Behänge werden auch aus Lederstreifen mit Zinnietenbeschlag hergestellt. Die neueren Gürtelanhänger unserer alpenländischen Trachten sind wohl auch nichts anderes als Fortbildungen solch alten Beiwerks.

Eine sehr alte Ziertechnik stellt ferner der Beschlag von Ledergürteln und Gurtbändern aller Art mit Metallnieten aus Zinn oder Gelbguß dar. Ein derartiger Beschlag taucht zum erstenmal in Europa gleichfalls wieder in der Reihe der Schmuckgürtel und Koller der älteren Eisenzeit auf.

Erstere sind, mit runden Bronzeknöpfen versehen, aus den Alpenländern westlich bis zu den französischen Alpen, vornehmlich aber aus Bosnien belegt, und die gleiche Verbreitung weisen auch die Brustpanzer oder Koller auf, die als Unterlage für bronzene Buckelknöpfe ähnlich den besprochenen gedient haben müssen [15]. Noch heute finden sich Entsprechungen dieser alten Koller in der Prunktracht der Männer im südlichen Dalmatien, der Herzegowina und Montenegro, wobei der Beschlag allerdings, der mittelalterlichen Technik folgend, seinen Stilcharakter so gut wie völlig geändert hat. Dagegen ist der Kunstgeschmack der östlichen Karpathenvölker, vor allem der Huzulen, noch auf der Urstufe stehen geblieben und hier finden wir dem entsprechend Gürtel und Taschen, die noch ganz urtümlichen Knopfbeschlag aufweisen. Inwieweit hiefür unmittelbare örtliche Überlieferung oder aber Übertragung durch primitive Einwanderer maßgebend ist, ist schwer zu entscheiden.

Im allgemeinen tritt dieser Zierstil heute mit neueren Mitteln in Erscheinung, und zwar in Form des Zinnbeschlages, so auf Taschen, Gürteln, Kniebändern u. dgl. Hiebei gelangen sowohl Einzelstifte wie auch größere Ziernieten, endlich Blechstreifen und geschnittenes Blech, das in Nachahmung von Nietenreihen gemustert wird, zur Verwendung (Abb. 5, 6).

Wie alt diese offenbar aus der Benagelung von Gegenständen hervorgegangene Zierweise ist, ist kaum zu verfolgen. Auf Holzschalen ist Zinnstiftenbeschlag auch wieder zum erstenmal an Funden aus der jüngeren Eisenzeit aus Schweden belegbar [40]; ob, wo und wie hier Zusammenhänge gesucht werden könnten, ist aber durchaus fraglich. Heute ist die Technik des Stiftenbeschlages auf Gürteln u. s. w. vorzugsweise auf die östlichen Alpenländer und das adriatisch-illyrische Küstengebiet beschränkt, vielleicht ein Fingerzeig für ältere Bodenständigkeit in diesem Gebiet. Diesbezüglich wurden Andeutungen über kulturgeschichtliche Beziehungen größeren Umfanges bereits an anderem Ort geboten [23], mehr scheint bei ernster methodischer Arbeit heute kaum zulässig. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß in der Reihe der mit Zinnstiften verzierten alpenländischen Gürtel, die vorwiegend mit dem hier landläufigen Ornamentschatz der Volkskunst arbeiten, einzelne Stücke mit mehr geometrischer Zier, Rosetten und Sternmustern, ähnlich den illyrischen Arbeiten, unterlaufen.

In voller Blüte stehen geometrische Muster, wie sie vor allem die altchristliche Symbolik überliefert hat, auf dalmatinischen Viehsalztaschen und den einseitig, meist halbrund geschweiften Gürteln, auf denen vor allem Radkreuze, Speichenräder, überhaupt Rundmuster vorkommen, alles nach Art der völkerwanderungszeitlichen Kunst mit Glassteinen u. s. w. geschmückt und

[1]) Vergleiche hiezu vor allem das unter [2] angeführte Werk von F. R. Aspelin und [66] L. Niederle sowie N. Bruck-Auffenberg [3].

Abb. 5. Gürteltasche mit Zinnbeschlag, Dalmatien (nach N. Bruck-Auffenberg).

in seiner Wirkung gehöht. Auf dem Nietenbeschlag eines Gürtelgehänges aus Dalmatien finden sich bemerkenswerterweise Ziernieten mit Wirbel- und Kerbrosettengravierung. So ist auch hier hohe Altertümlichkeit erkennbar, die noch obendrein an einem Anhänger, einer Bronzeahle mit Radscheibenkopf, festgestellt werden kann. Anderseits unterlaufen auch Polygondurchkreuzungen, wie sie besonders in der späteren islamischen Kunst beliebt sind.

Noch sei einer höchst eigenartigen Zierweise, der Blei-Gußeinlage gedacht, die an Holzarbeiten geübt wird.

Die Muster sollen anderswo untersucht werden, die Technik als solche wird im ganzen Gebirgsgürtel Ungarns — dem Hort der altertümlichsten Kulturzustände — in Frankreich wie in Skandinavien und Rußland so gut wie im Mittelmeergebiet betrieben und reicht, vielleicht unter altem westlichen Kultureinfluß, bis an den Ostrand Asiens, wobei die Muster bemerkenswerterweise überall übereinstimmen. Ein Ausgangspunkt ist bisher weder zeitlich noch räumlich zu ermitteln gewesen.

Einen noch älteren Ursprung als diesen alteuropäischen Techniken können wir dem Klapperblechschmuck und dem ihn nachbildenden Münzenschmuck zubilligen (Taf. I).

Ein Stirngehänge des gleichen Aufbaues wie das der Dalmatiner Bäuerinnen liegt in dem bekannten Goldschmuck von Troja vor.

Derselben Technik gehören aber auch die „Hacksilberfunde“ der Ostseeländer an und auch die Funde der älteren Eisenzeit Mitteleuropas offenbaren reichlichen Gebrauch von Klapperblechanhängseln aller Art, besonders auch in Anbringung an runden getriebenen Zierscheiben, entsprechend den griechisch-albanischen Gewandhaften [18, 27]. In Rußland läßt sich eine fast ununterbrochene Typenfolge von Schnallen und Zieranhängern mit Klapperschmuck aus dieser Zeit über Grabfunde aus den ersten nachchristlichen Jahrhunderten und der arabischen Handelsperiode hinweg bis in die Gegenwartstracht der Mordwinen und Tscheremissen verfolgen [2].

Überraschend ist das Überleben von Formen dieser Art, auf deren Grundlagen ich bereits an anderer Stelle nachdrücklich hingewiesen habe, sogar noch auf so altem Kulturboden wie in Italien anzutreffen, wo mehrfach gleichartige Anhängsel mit symmetrisch gestellten Tierköpfen und Klapperschmuck zur Abwehr gegen den bösen Blick getragen werden. Man kennt Typen dieser Art aus der älteren Eisenzeit, namentlich der illyrischen Gebiete, auch aus Bulgarien aus dem 7. bis 9. Jahrhundert und im Gebiet von Perm, ferner nach einem Stück im Schatzfund von Szilágy-Szomlyó (Ungarn) aus der Völkerwanderung und von den Mordwinen und Karpathenvölkern schon aus der Gegenwart (Abb. 7) [2, 11, 18, 27, 45].

Die übrigen Grundformen der Stirn- und Schläfenhänger wie auch des Brustschmuckes sind seit alters Gemeingut des islamisch-orientalischen Kunstgewerbes geworden und tauchen so in allen möglichen Abwandlungen in seinem ganzen Geltungsbereich auf.

Hohe Altertümlichkeit kommt ferner einem Teil des Bronze- und Messingschmuckes nach Stoff und Formgebung zu. Außer in den westlichen Balkanländern hat sich solch altartige Gußarbeit nur in den Karpathenländern (Huzulen, Zigeuner), im Innern Rußlands, stellenweise im Kaukasus und Sibirien erhalten, und zwar erstreckt sie sich überall fast auf die gleichen Schmucktypen. Dazu gehören vor allem Rundscheiben oder radförmig durchbrochene Schnallen und Schließen für Gürtel im illyrischen Gebiet, ferner Radscheiben mit Karneolsteinbesatz im Mittelpunkt, wie sie ebenso gut in diesen Ländern in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten oder auch aus römischer Zeit in England, in den baltischen Provinzen bis etwa 350 n. Chr. belegbar sind (Taf. IV, 9). Zweifelsohne handelt es sich um inselartige Überreste von Typen weiterer Verbreitung [2, 11]. In die Reihe dieser Formen von geradezu vorgeschichtlichem Charakter fallen auch der Schnallenbeschlag eines Gürtels aus der Mirdita in Albanien, ebenso gebuckelte, dem Grundaufbau nach scheibenförmige Schläfenhänger, wie sie für Schkreli in Nordalbanien typisch sind (Abb. 8, Taf. I, 1). Naturgemäß ist der Stilcharakter in Einzelheiten der Zeiterstreckung gemäß abgewandelt, seine Grundzüge sind heute die gleichen wie vordem.

Die Erhaltung des Bronzegusses als eines wichtigen Zweiges der Technologie, insbesondere

der Schmucktechnik, ist in den Balkanländern bis in späte geschichtliche Zeiten nachzuweisen. C. Jireček stellt fest, daß im 7. bis 16. Jahrhundert bei den Südslawen große Herren Schmuck von Gold und Silber, arme Leute von Bronze trugen. Aus späterer Zeit, 11. Jahrhundert, gehören dazu noch viele primitive Kleinfunde des Haimos- und Donaugebietes, und Jireček sagt daher mit Recht: „So viel ist sicher, daß eine Fortsetzung der Bronzezeit bis tief in das Mittelalter reicht." So wird uns auch die Erhaltung altertümlicher Formen unter ihnen nicht weiter wundernehmen [67].

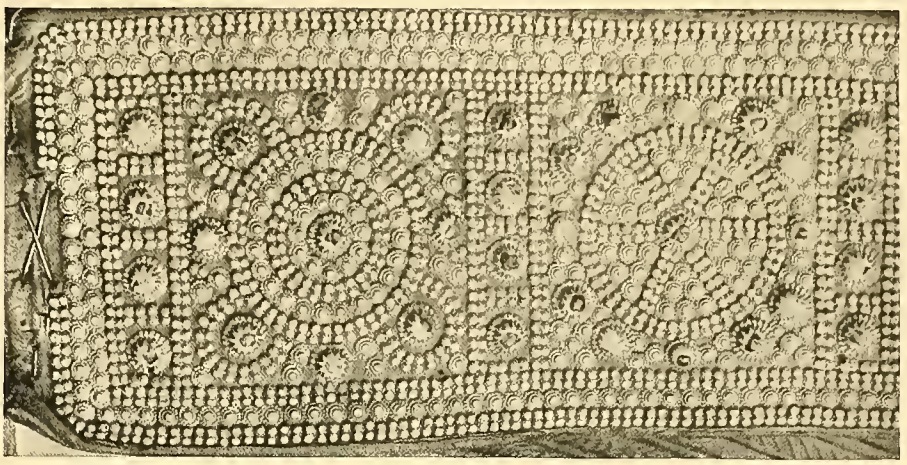


Abb. 6. Nietenbeschlag eines Waffengürtels, Dalmatien (nach N. Bruck-Auffenberg).

Um so bemerkenswerter ist die weite Verbreitung, die vornehmlich die Rundscheibenhaften gegen Osten zu besitzen. Speichenräder sind, außer in Funden des Gouvernement St. Petersburg aus dem 11. und 12. Jahrhundert, nicht weiter bezeugt, wohl aber treten die genannten Haften mit Klapperbesatz in nächstverwandten Formen bei den Wolgafinnen auf und erstrecken sich dann bis zum Altai, was L. Niederle die landläufige Meinung asiatischer Herkunft gutheißen läßt (a. a. O. II., S. 575 ff). Das ist sicherlich eine unrichtige Deutung. Die ältesten Zeugnisse des Typus bietet die Hallstattzeit Europas und in örtlicher Abwandlung der Technik und Auszier (Draht, Nachahmung von gedrehten Schnüren im Wolgagebiet u. s. w.) sind unter uralten Wechselbeziehungen im Osten Gürtelscheiben und Haften mit Klapperschmuck der gleichen Grundgestalt herrschend geworden; die alte Überlieferung, daß die chinesischen Rundspiegel ältester Form ursprünglich paarig als Gürtelschließen getragen wurden, weist auf Zusammenhänge bis Asien hin, die wir vorsichtigerweise heute aber, abgesehen von jenem Terminus post quem, kaum näher zuschreiben wollen [65 u. 66].

Viel deutlicher noch kommen die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge in den steinbesetzten Schließen (Scheiben), Gewandhaften und Radscheibennadeln zum Ausdruck, die sämtlich auf völkerwanderungszeitliche Vorbilder zurückzuleiten sind.

So entsprechen die Scheibennadeln vollkommen einer in einem ungarischen Schatzfund der Völkerwanderungszeit vertretenen Goldnadel (Kleinfund, Völkerschmuck, Taf. IV, 2) und Rundscheibenformen, namentlich aus Westeuropa [24, 49]. Dieselben Formen — runde Gewandschließen mit verschiedenen farbigen Steinauflagen in Einzelzellen gefaßt — finden sich allgemein in der frühmittelalterlichen (höfischen) Tracht Mitteleuropas, als ein Teil des alten Kunsterbes der in der Völkerwanderungszeit aus dem Osten hergeströmten Völkerscharen, die in noch recht barbarischer Sitte in Byzanz sowohl wie in den neuen Staaten des Nordens einer nach greifbaren Gegenständen ausblickenden Prunkneigung frönten, die in den zierlich gearbeiteten und oft nur rein zeichnerisch wirksamen gewebten oder gewirkten Einsätzen und Spangen alter römischer Staatstrachten nicht so sinnfällig zur Geltung kommen konnte.

Abb. 7. Amulett gegen den bösen Blick, Italien (nach M. Haberlandt: „Völkerschmuck").

Auch hiefür lassen sich Übergangsformen vom vorgeschichtlichen zum geschichtlichen Typus in verschiedener Abwandlung hauptsächlich in Osteuropa im Gebiet von Perm nachweisen, wo die Funde etwa vom 7. bis 12. Jahrhundert n. Chr. reichen. Zwar sind gerade die „Scheibenfibeln" in Mitteleuropa auf österreichischem und süddeutschem Boden (Bayern, Kärnten, Krain u. s. w.) etwa vom 6. bis 10. Jahrhundert in beträchtlicher Anzahl vertreten, allein es erscheinen diese Formen hier viel mehr zeitgemäß umgeformt und stilistisch abgewandelt als im Osten, wo sie zu allen Zeiten den Grundcharakter der durch kreisförmige

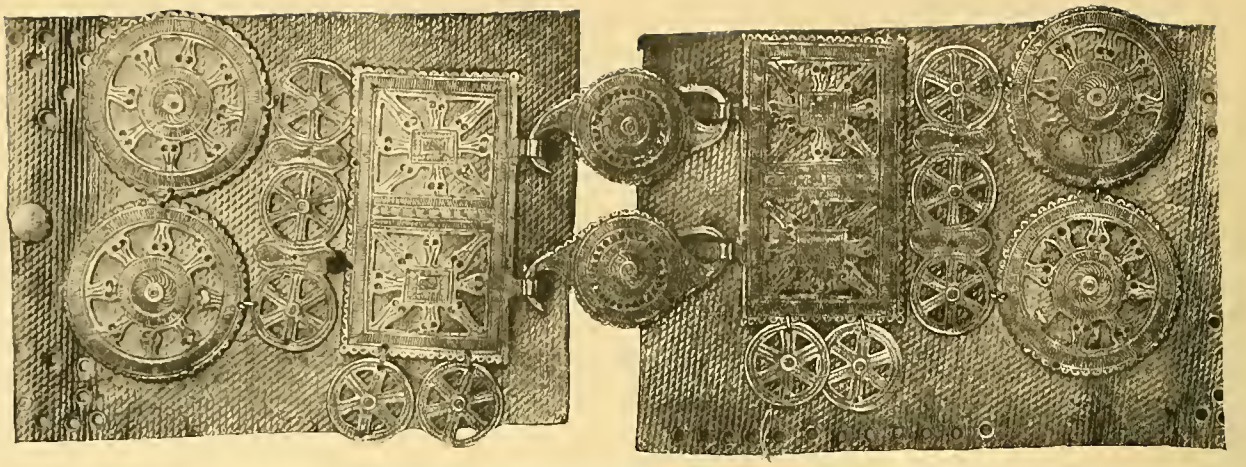


Abb. 8. Gürtel mit Bronzeschließen, Albanien (Mirdita).

Unterteilungen und Rundstege durchbrochenen Radscheibe fast unverändert beibehalten haben, wie ja auch sonst in der volkstümlichen Technologie hier alteuropäische Verhältnisse noch lebendig vor uns stehen. In Rußland finden wir zum erstenmal die Halbmondform der Anhänger, ebenso wie den Typus der Halsgehänge mit eingefügten, durchbrochenen Zierplatten u. dgl., wie etwa das abgebildete griechische Stück sie zeigt (Abb. 3, wie im Gebiet von Kowno in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten). Ein gleiches gilt dem Stilcharakter nach von den im Westen verbreiteten Fingerringen mit steinbesetzten Aufsatzplatten, wie auch von gewissen besonders altartigen Gürtelhängern der Bewohner der Drinebene bei Skutari und auch der ganze schwere Karneolsteinbesatz montenegrinischer Weibergürtel, wie oben beschrieben, hat wohl in diesen Tiefen seinen Ursprung genommen. Schon in alter Zeit hat man weniger an diesen als an anderen Gußstücken, so an völkerwanderungszeitlichen Scheibenfibeln, auf ungarischem Boden den Steinbesatz durch Gußknöpfe nachgeahmt, ein Ersatz, der besonders häufig an roheren Stücken oft in Vereinigung mit Steinbesatz vorkommt und auch in der Filigranarbeit eine bemerkenswerte Rolle spielt (Taf. III, 12, 13).

Zwei Typen der Volkskunst zählen noch zu diesen alten Erscheinungen höfischer Tracht; die Stirn- bzw. Scheitelbänder und Diademe, sowie die Ohrgehänge vom Dreiknopftypus.

Stirnbänder, in Ketten und Metallschließen gegliedert, mit gefaßten (Edel-) Steinen u. dgl. besetzt, wie die heutigen Gehänge, sind schon auf Münzbildern römischer Kaiser im 4. nachchristlichen Jahrhundert belegbar und scheinen eben im Laufe der Zeit zum Volksschmuck herabgesunken [16]. Am reinsten haben ihren Typus die dalmatinischen Stirnbänder erhalten (Vgl. auch Niederle a. a. O., II, S. 582 ff.).

In den gegossenen Stirnreifen der serbischen Frauen müssen wir wohl gleichfalls einen Überrest höfischen Prunkes erblicken, wie ihn etwa das Mosaik der Kaiserin Theodora in Ravenna wiedergibt (Abb. 9). Es braucht uns das nicht sonderlich wundernehmen; hat sich doch in der Brauttracht der serbischen Bewohner des Sárköz in Südungarn ein Haarwulst mit hörnerförmigen Aufsätzen ganz in der Art frühchristlich-byzantinischer Haarkissen erhalten [35].

Ausgangsformen für die Dreiknopfohrringe finden wir vor allem in griechisch-römischen Formen, etwa 100 bis 300 n. Chr. Aus dem frühen Mittelalter sind sie von Bosnien, Ungarn, Galizien, Rußland bezeugt und, wie schon J. Hampel betont hat, leben sie auf illyrischem Boden bis auf den heutigen Tag fort. Anbetracht der ersteren Funde ist Hampels Urteil gewiß richtig, daß es sich bei diesen, ursprünglich aus reinstem Silber in Filigranarbeit ausgeführten Ohrgehängen um Arbeiten aus byzantinischen Kunstwerkstätten handelt [26].

Diesen vollkommen altartig verbliebenen Formen steht nun die viel mannigfaltigere Reihe von Schmuckstücken gegenüber, die gleichfalls auf altem Herkommen fußen, die aber im allgemeinen Zug und Wandel der Kunst sich organisch weiterentwickelt und hie und da von ihr sich abgezweigt haben und selbst wieder zur rohen Volkskunst zurückgebildet wurden.

Hiezu sind zunächst die durchbrochenen und ziselierten Platten der Gürtelbeschläge des Binnengebietes der Halbinsel zu rechnen.

Solch gegliederter Metallbeschlag reicht gleichfalls bis in die Kunst des klassischen Altertums zurück, hat aber in der italischen Edelschmiedkunst organisch Weiterbildung in jeweilig zeitgemäßem Stil gefunden, so in den Gliedergürteln Unteritaliens und Siziliens, Kärntens und Siebenbürgens bis weit ins 18. Jahrhundert hinein [44, 45]. Die serbisch-bosnischen Formen sind wohl gleichfalls auf irgendeinem Wege von diesen Nachbarformen, vor allem den siebenbürgischen, abhängig, bedeuten aber vielfach eine Vergröberung in barbarischer Formgebung, einen Rückfall in ein Stilgefühl, das für die höheren Kunst-

formen kein so entwickeltes Bedürfnis an den Tag legt. So treten uns hier statt Füllrosetten pflanzlichen Charakters, Zierblattmustern u. s. w. in harter Strichführung geometrisch umrissene derbe Muster, statt zierlicher Rankengeschlinge manchmal nur gitterartig rohe Durchbrechungen entgegen, die ihre höheren Vorbilder, vorwiegend barocke Vorlagen des 18. Jahrhunderts, kaum noch erkennen lassen (Abb. 10, 11). An einzelnen besser ausgeführten Stücken sind sie und ältere Kunstformen gleichwohl noch feststellbar.

Abb. 9. Stirnreif aus Messinglegierung mit Glassteinen besetzt, Serbien.

Eine ähnliche Entwicklung haben die zahlreichen durchbrochenen Gußglieder an einzelnen der oben aufgezählten Schmuckstücke namentlich auf dalmatinischem Boden gewonnen, ebenso die verschiedenen Haften und Gewandschließen, schließlich auch die Buckelknöpfe der Schmuckwesten, die sämtlich als Volkskunstarbeiten in unserem Sinn hinter den reineren oder doch ausgesprochenen Stilformen der hohen Kunst um ein beträchtliches zurückbleiben.

Hauptsächlich ist es die schmückende Zier, an der dieser Werdegang am deutlichsten zum Ausdruck gelangt; die meist durchbrochen ausgeführten Muster werden bald von byzantinisch strengen, bald arabeskenartig freien oder selbst barocken Blüten- oder Rankenfolgen bestritten, in deren Ausbildung, wie noch auszuführen, seit dem 17. Jahrhundert Morgen- und Abendland geradezu gewetteifert zu haben scheinen. Weiters haben die aus alten Vorbildern hervorgegangenen, aus Buckeln und Spangen hergestellten Panzer, wie wir aus bosnischen und serbischen Heldenliedern wissen, im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit eine hohe Blüte erreicht [4] und haben dementsprechend die meisten stilistischen Erinnerungen aus dieser und der späteren Zeit bewahrt. Daß sie im adriatischen Küstengebiet förmlich zur Volkstracht werden konnten, ist ein charakteristisches Zeichen der Einstellung der Volksgesinnung vor allem auf den Charakter des Heldentums, der prunkvollen, männlichen Wehrhaftigkeit.

Im großen und ganzen werden wir die besondere Bildung und den Stil dieser Arbeiten kaum über das 18. Jahrhundert zurückdatieren dürfen, so alt ihr Grundtypus auch sein mag; alle Stücke haben eine ebenso weite geschichtliche Entwicklung hinter sich wie das abendländische Kunstgewerbe, nur freilich vielfach innerhalb enger stilistischer Grenzen.

Leider ist es uns für die meisten südosteuropäischen Formen versagt, dies deutlich zu erkennen. Welch starke Wandlungen wir aber stellenweise vorauszusetzen haben, beweist eine alte serbische Gürtelschnalle aus Gelbguß, die etwa dem 17. Jahrhundert angehören mag (Taf. IV, 17). Streng regelmäßige Bildung drückt ihr einen besonders altartigen Charakter auf, die Formung des mittleren Buckels wie auch der Zierrosetten entspringt deutlich orientalischer Kunst aus dieser Zeit.

Als eines Beispiels, in dem die Volkskunst, ausgehend von einzelnen höheren Formen, besonders selbständige Wege betreten hat, sei schließlich die Entwicklung der Ohrringe mit Kahnbügel hier kurz angedeutet.

Sie scheinen im griechischen Altertum entstanden und sind vor allem aus frühchristlich-byzantinischer Zeit mit figural oder ornamental durchbrochenen Bügeln belegbar. Abwandlungen im jeweiligen Zeit- und Formgeschmack reichen über Osteuropa und Vorderasien bis an die Grenzen des türkisch-islamischen Kunsteinflusses, ja bis tief nach Tibet hinein. Der Typus ist auch in Indien, wie so manche andere Kunstform des vorderen Orients, unter massenhafter Vervielfältigung der kleinen Anhängsel am Bügel zum herrschenden geworden und mit dem Beginn der Neuzeit scheint er auch im westlichen Mittelmeer sehr

Abb. 10. Schmuckanhänger, Siebenbürgen (?), Stil des 16. Jahrhunderts. (Nach M. Haberlandt: „Völkerschmuck").

weite Geltung besessen zu haben. Denn von hier stammen wohl, vermittelt durch die Entdeckungsfahrten, die Bügelohrringe der Araukaner Südamerikas, wie auch die in zahlreiche kleine Bügel übereinander zerlegten Ohrgehänge von Borneo her.

In den Ländern der Balkanhalbinsel sind derart viel abweichende Formen entstanden, daß sie kaum unter bestimmte Gruppen zusammengefaßt werden können.

Eine andere Artung zeigen die in Gelenkgliederung aufgebauten Ohrringe mit massigen, steinverzierten Zierteilen und ebensolchen Bommeln; die Orte ihrer Herstellung sind nicht näher bekannt, doch tauchen sie gleichartig in Albanien, Griechenland, auf Zypern, in Lykien, wie in Rußland auf (Taf. II, 12).

Im Innern der Halbinsel, am wahrscheinlichsten in Bulgarien oder Serbien, sind die diademartigen Streifen zuhause, deren durchbrochen gegossene Gelenkglieder Blüten in sehr gewandter Linienführung befassen. Zeit und Vorbilder festzustellen fällt schwer, dem Charakter nach sind sie echte, oft unglaublich stilgewandte Volkskunst, vermutlich auf barocken Vorbildern fußend (Abb. 12). Auch sonst hat die Gußarbeit, wie schon erwähnt, vielfach eigene Bahnen eingeschlagen, dazu tritt sie stellenweise als Ersatz für die feinere Filigranarbeit ein, deren Formen offenbar einfach abgemodelt und dann im Gußverfahren beliebig wiederholt wurden.

Die Vorlage wird durch Auflötung von dünnen gedrehten Drahtschnüren auf einer Blechunterlage hergestellt. Das ursprünglich wohl meist pflanzliche Ziermuster erscheint allerdings nur selten rein erhalten, so besonders in Bulgarien und Serbien: Lappenbaummuster auf Rundscheiben, Anhängsel in Form von Blütenkelchen, erstere dem östlichen, letztere dem gemeineuropäischen Kunstkreis in verhältnismäßig später Zeit (17. bis 18. Jahrhundert) entnommen.

Anderwärts sind die Muster vollkommen geometrisch in Kreise und Stege zersetzt, so im illyrischen Gebiet an Schläfenhängern, an Mützendeckeln, Scheibenfibeln in Syrien u. s. w. (Taf. I, 8 u. Abb. 2).

Die Stellung der einzelnen Arbeiten kunstgeschichtlich zu umschreiben, ist sehr schwer: sie alle dürften aus dem vergröberten Drahtschmelz an byzantinisch-kirchlichen Arbeiten seit dem 12. Jahrhundert abzuleiten sein, wie noch auszuführen sein wird.

Die Schmelzarbeiten.

Einige wenige Bemerkungen nur können im Anhang an die obigen Formuntersuchungen für die Schmelzarbeiten selbst beigebracht werden.

An Schmelzarbeiten treten älteste geometrische Muster neben andern — etwa der Kunst des 16. Jahrhunderts entsprechende Typen — in Bulgarien auf. Stücke, wie Taf. II, 11, mit ihren Zackenstegen und Radscheibenzier gemahnen geradezu an völkerwanderungszeitliche Goldfibeln mit Zellenverglasung aus diesen Gebieten. Andere Schnallen mit geometrisierten Blütenmustern (vgl. Taf. IV, 12) finden wir, wie erwähnt, in weitester Verbreitung in ganz Osteuropa. Auf das albanisch-illyrische Gebiet beschränkt scheinen Schließen mit einem sehr altartigen fast romanisch-byzantinisch zierlichen Rankenmuster und paarigen Vögeln, deren Herstellung im vorliegenden Fall aber sicher nicht über das 18. Jahrhundert zurückreicht. Der Schmelz, der an Filigranarbeiten der Insel Zypern begegnet, ist italischen Vorbildern zuzuschreiben [41]. Vom Drahtschmelz im besonderen ist noch später die Rede.

Die Tauschierung erreicht ihre höchste Höhe im Waffenhandwerk, im Schmuckwesen spielt sie kaum eine namenswerte Rolle.

Fassen wir die zur Stilkritik der Arbeiten in Blechschnitt und Gußarbeit bisher gebotenen Bemerkungen nunmehr kurz zusammen, ergibt sich unschwer eine Gliederung in altartig erstarrte Bildungen und in entwickelte Formen, die aus dem lebendigen Strom der weiterschaffenden Kunst im Umkreis des Abend- und Morgenlandes immer weiter, manchmal auch rückgebildet wurden. Zu ersteren zählen wir die in Bronze- und Messingguß verharrenden Typenreihen, die Gürtelteile, Schnallen, Gewandhaften und Schließen, die charakteristischerweise vorwiegend auf die rückständigen illyrischen Gebirgsländer beschränkt sind. Ähnliches kann beiläufig auch vom Kaukasusgebiet angedeutet werden. Zeitlich umschrieben ist dies die ältere Reihe von Arbeiten, durchwegs vor- und frühgeschichtlicher Typen, die eben nach ihrer ganzen Grundbildung keine merklich wandelbaren Elemente in sich tragen. Darüber baut sich die

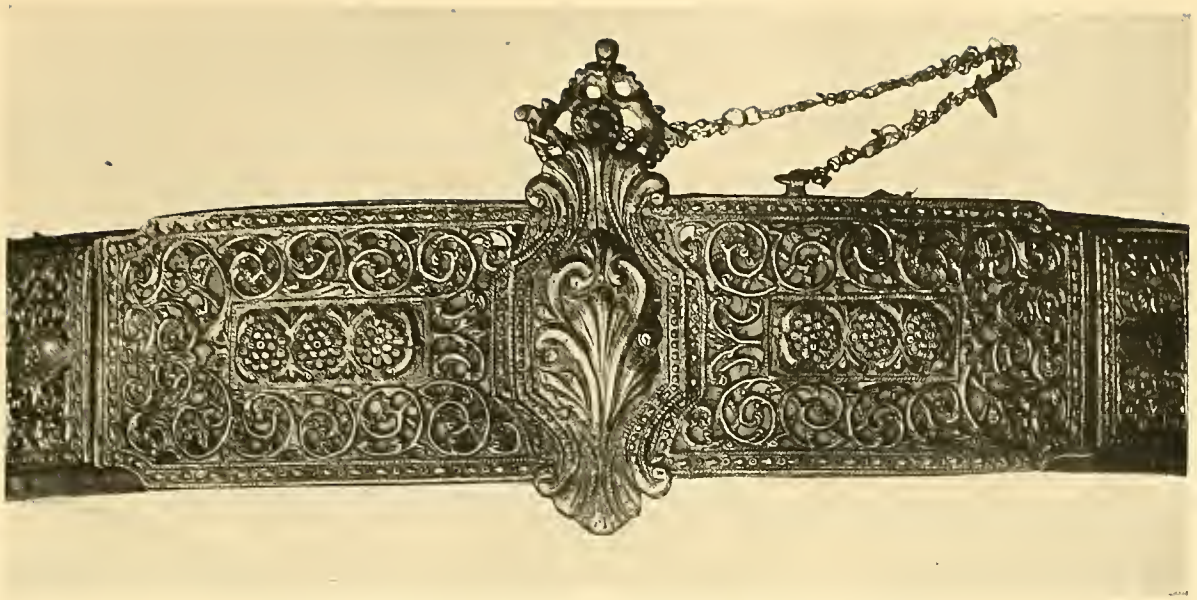


Abb. 11. Gürtelschließe aus Messinglegierung, ziseliert. Serbien.

Reihe derjenigen Formen auf, die wir, wie erwähnt, den organisch entwickelten Bildungen der europäischen Kunst späterer Zeit zurechnen müssen. Sie besitzen nach Umriß und Zeichnung naturgemäß weitaus größere Vielseitigkeit, wenn auch der durch die Verwendung bedingte Grundcharakter der Stücke der gleiche ist wie in älterer Zeit. Die Ziermuster werden bemerkenswerterweise nur zum geringen Teil östlichen Vorbildern, byzantinischem Pflanzenmuster, verdankt, um so bedeutender ist der Einschlag aus der Zierkunst des Abendlandes in seiner staatlichen Hochblüte des 18. Jahrhunderts, wobei sich der Einfluß für diese Arbeit einerseits aus Italien, in geringerem Umfang aus Siebenbürgen herleiten läßt, dessen lebendiger künstlerischer Atem sich um so mehr in der Treibarbeit und Ziselierung verspüren läßt, auf die noch ausführlich einzugehen sein wird.

Die Filigranarbeiten.

Zu den ziervollsten Schmuckstücken nach Art und Ausführung zählen die Filigranarbeiten, deren Typen und Verbreitung auf der Halbinsel schon früher besprochen wurden. Hier sei zunächst daran erinnert, daß reine Filigranarbeit fast nur auf die Küstengebiete Dalmatiens, Griechenlands — hier allerdings auch auf das Binnengebiet des Pindus — Zypern und Ägypten bzw. die nordafrikanische Küste sich erstreckt, wogegen im Landesinnern meist Nachahmung in Guß, und zwar von Arbeiten mit Drahtauflötung auf einer Blechunterlage gebräuchlich ist. Dies führt zu einer Unterscheidung der küstenländischen von der diesen Arbeiten zugrundeliegenden Technik; vorerst sei hier jedoch eine kurze geschichtliche Übersicht über die Entwicklung der Technik im allgemeinen geboten [39, 68, 71].

Abb. 12. Stirngehänge, Bulgarien (nach M. Haberlandt: „Völkerschmuck").

Im Altertum hat die reine Kügelchenarbeit (Granulation), deren Auftreten bis in die Zeit der zweiten Stadt von

Abb. 13. Weibermesser aus Silberfiligran, Ragusa (nach N. Bruck-Auffenberg).

Troja zurückreicht [39], die bedeutendste Entwicklung in Etrurien, später in Griechenland, bzw. an den Gestaden des Schwarzen Meeres erlangt. Nach J. Hampel wurden hiebei der Kügelchen- und der Drahtarbeit in der Goldschmiedekunst bis ins frühe Mittelalter getrennte Rollen zugewiesen. Der Gang der Entwicklung ist nach M. Rosenberg aber der, daß die flottere, leichter ausführbare Drahtarbeit im byzantinischen Kunstbereich im 10. bis 12. Jahrhundert die Kügelchentechnik fast völlig verdrängt. Als charakteristische Belege hiefür wären zwei dem georgischen Gebiete im Kaukasus zugeschriebene Arbeiten (Monomachos-Krone und ein Kästchen der hl. Helena zu Aachen), etwa aus dem 12. Jahrhundert, anzuführen [71].

Auf dem Boden Ungarns wie in den angrenzenden Gebieten, auch sonst im ehemals römischen Reich, erscheinen im frühen Mittelalter sowohl frei durchbrochene Arbeiten, so an Ohrgehängen u. s. w. als auch plattige Schmuckstücke mit Drahtauflötung. Einzelne dieser Formen sind, wie J. Hampel sagt: „gleichsam als Erbschaft der Volksindustrie ins hohe Mittelalter übergegangen". Hier also schließt sich die große Reihe der osteuropäischen barbarischen Schmuckformen dieser Art aus frühchristlicher und mittelalterlicher Zeit bis zum 12. Jahrhundert an: Ohrringe, Zierscheiben und andere Typen, die sich im Gefolge östlicher Kunstströme bis an die Grenzen Chinas verbreitet haben. Anderseits gelangte die Technik aus diesen Gebieten vielleicht unmittelbar auch nach Nordeuropa (Skandinavien), wo sie seit dem 14. Jahrhundert bezeugt ist, wobei hier und in Niederdeutschland gewisse altertümliche Formen, so die Rundscheibenfibel in Norwegen mit scheibenförmigen Klapperblechen besetzt, bis auf den heutigen Tag wiederkehren (vgl. „Fataburen", Stockholm 1910. S. 242). Nach Miličević wären allerdings von Peter dem Großen südslawische Filigranarbeiter im 16. Jahrhundert nach Rußland berufen worden, es scheint aber doch immerhin fraglich, ob diese tatsächlich erst die Technik in Aufnahme brachten; näher liegt die Vermutung, daß sie vor allem zur Hebung der als Hilfstechnik gewiß den Edelschmieden bekannten Arbeit in jenen Zeiten aufblühenden Gewerbefleißes im russischen Reich beitragen sollten. Jedenfalls beleuchtet diese Nachricht die hervorragende Stellung, welche die Filigranarbeit schon damals in den Balkanländern eingenommen hat (vgl. R. T. Miličević, Das Königreich Serbien [Serb.]).

Allerdings scheint die Technik nur in den vergröberten Fassungen und der Rahmenzier der Schmelzmalereien — wie diese seit etwa dem 12. Jahrhundert als „Provinzialkunst" geübt wird (vgl. Swarzenski, Ill. Gesch. d. Kunstgew., I, S. 185) — lebendig, ähnlich wie im russischen „finift". Zeugnisse hiefür sind vorläufig nicht beizubringen. Erst aus sehr später Zeit, dem Ende des 16. Jahrhunderts, kennen wir Vortragskreuze (a. d. J. 1592 u. 1594) in Seres (Makedonien) dieser Art [65]. Nach Kelchen und einem Kopfreliquiar aus dem frühen 17. bzw. 18. Jahrhundert zu schließen (Kondakoff, a. a. O., S. 132, 154 ff., 164 ff.) bleibt derlei Arbeit dann dauernd in Übung, wobei der Charakter der Blumenvasenmuster u. s. w. ein immer volkstümlicherer wird.

Eine unüberbrückbare Lücke klafft vorläufig in der Überlieferung frei durchbrochener Arbeiten.

Im Binnenlande erscheinen sie zuerst an den freiplastischen Kleinformen des siebenbürgischen Drahtschmelzes an gotischen Kelchen, der nach O. v. Falke über Ungarn aus Italien eingeführt wurde [49]. Das schwache Drahtgerüst plastischer Gestaltung entbehrt schon hier selbst manchmal der farbigen Auflagen und so mag es von Kleinmeistern ohne sie übernommen worden sein.

Im Küstengebiet ist indes unmittelbare Einwirkung von seiten der italischen Goldschmiedekunst etwa seit dem 15. Jahrhundert anzusetzen [23].

Die Technik spielt seit etwa dem 18. Jahrhundert eine sehr bedeutende Rolle im Bauernschmuck von ganz Mitteleuropa, in Deutschland, in der Schweiz u. s. w., ohne vor dem 16. Jahrhundert belegt werden zu können (Anz. d. Germ. Nat.-Mus. Nürnberg 1913, S. 75 ff).

Auffällig sind dabei die weitgehenden technischen Übereinstimmungen in den verschiedensten Gebieten, bis tief nach Rußland hinein.

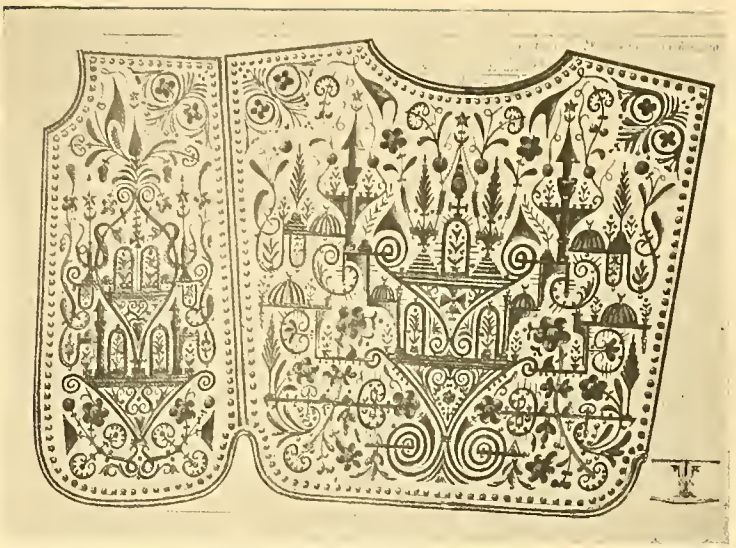
Neben den einfach aus Draht gebogenen Formen kehrt in Südost-, aber auch in Osteuropa eine Ziereinheit besonders typisch wieder; es ist dies eine Art Rosette, bestehend aus einem Kreis von Kügelchen, auf die ein ringförmig gebogenes Drahtröllchen gesetzt wird, in dessen Mitte wieder ein Kügelchen lagert, Die Form läßt sich in den bei der Arbeit gebrauchten Schälchen ungemein leicht aufbauen und durch leichtes Erhitzen über dem Feuer verlöten.

In den Großformen zeigt sich in den Küstengebieten durchaus ein Überwiegen freiplastischer Gestaltung in barockem Schwung der Linien, glänzender Ausstattung mit Schmelz und Vergoldung; in Skutari werden fein vergoldete Ohrgehänge mit Perlschmuck erzeugt, die unmittelbare Verwandte auf dem

italischen Festland besitzen [vgl. Studio, „Peasant art in Italy, S. 238.] (Taf. III, 10).

Dagegen überwiegt im Binnengebiet Lötarbeit an plattigem Schmuck, wenn man nicht gar an ihrer Nachahmung in Guß sein Genügen findet.

Dies spricht dafür, in der Draht- und Kügelchentechnik gerade in den Küstenländern ein Verdienst der dauernden Einwirkung italischer Kunstfertigkeit zu sehen, wobei die Formgebung der Stücke allerdings oft dem östlichen Kunstkreise angehört [23]. Dies gilt sowohl von den paarigen Schließen mit palmwipfelförmigem Umriß der Schließenteile, wie von dreiteiligen Schließen mit überhöhtem Mittelstück. Die erstere Form ist bezeichnenderweise allerdings weniger stilrein erhalten als in anderer Ausführung, so namentlich auf Zypern.



Phot. Hdt.

Abb. 14. Schnittmuster einer Weste, Makedonien (nach Arseuovic, Ethnographisches Museum, Belgrad).

Aus altem Steinbesatz, entsprechend der völkerwanderungszeitlichen Übung, scheint vielleicht die oft massenhafte Einfügung von rautenförmigen Metallplättchen zur Auszier der Flächen zu erklären. Wir haben es hier offenbar mit einigermaßen gedankenloser Übertragung eines künstlerischen Gedankens auf den bequemer zu handhabenden Grundstoff selbst, an einzelnen Stücken mit der Überschichtung beider Zierweisen — des Besatzes mit wirklichen Steinen und Nachahmung mittels Gußrauten — zu tun.

Im allgemeinen hat sich unter italischem Einfluß eine neuzeitliche Zierweise mit Blumenmustern durchgesetzt, die ja auch sonst in ganz Europa dieser Technik eignet. An der vollendeten Zierlichkeit solcher Leistungen, etwa dem Charakter der Spätrenaissance um 1600 entsprechend, halten allerdings nur wenige Stücke fest, so etwa in Dalmatien (Abb. 13), im Durchschnitt besitzen sie roheren Charakter, der sich oft in fast rein geometrische Formen zurückbildet (Taf. II u. III).

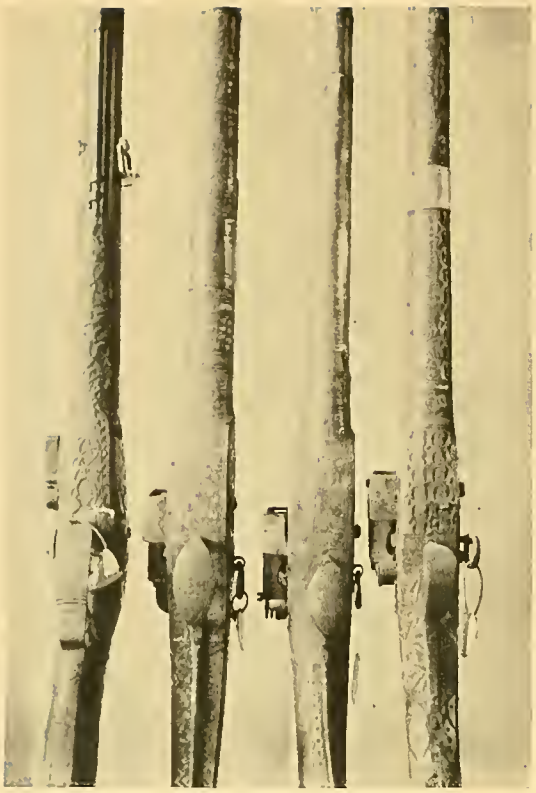
Den Filigranarbeiten sind ja schon nach ihren technischen Voraussetzungen gewisse Formreihen besonders naheliegend, so Korn- und Kügelchenmuster und anderseits Drahtspiralmuster. Bei ihrer Ausführung treten oft auffällige Formkonvergenzen mit älteren Arbeiten zutage, die aber kaum auf tiefere Zusammenhänge hindeuten, als sie dem Überleben der Technik selbst zugrundeliegen. In der letzten Zeit hat man sich auch ganz neuzeitliche westliche Formgebung angelernt, wodurch aber, abgesehen von einzelnen hübschen Lösungen, die Arbeiten an Stilreinheit und Charakter Wesentliches, wenn nicht alles, eingebüßt haben.

Die Treibarbeit.

Zu den künstlerisch belangreichsten Techniken, die zur Zier des Volksschmuckes verwendet werden, gehört die Treibarbeit mit ihren Hilfstechniken, der Gravierung und Ziselierung. In Treibarbeit werden hergestellt: Gürtelschnallen mit palmettenförmigen, paarigen Schließenteilen, die fast allüberall in der Frauentracht Verwendung finden; ferner Patronentaschen und Dosen (namentlich in den Binnengebieten, aber auch in Griechenland), ferner verschiedene Schmuckteile, Kappendeckel, Schläfenhänger, Stirndiademe u. dgl. Dazu kommen als zweite Gruppe

Phot. Hdt.

Abb. 15. Freskenschmuck des Herrenhauses von Kruja.



Phot. Hdt.

Abb. 16. Gewehrschäfte mit Gravierung (Ethnographisches Museum, Belgrad).

Waffenstücke, Blechbeschlag von Pistolen- und Gewehrschäften, Säbelscheiden, wobei für die wertvolleren Silberblech, für die einfacheren volkstümlichen Formen namentlich in Bosnien und Dalmatien Messingblech verwendet wird.

Als dritte Gruppe sind ferner die kirchlichen Arbeiten, Reliquienkästchen, Schalen, getriebene Buchdeckel und andere Dinge zu erwähnen (Taf. VI, 4, 6, 8).

Wie in keiner andern Technik haben sich hier die Ziermuster abwandeln lassen, sind nach Geschmack und Neigung ausgestaltet und vereinfacht worden, so daß wir hier in der Anknüpfung an die älteren Formen besonders vorsichtig sein müssen.

Immerhin ist daran festzuhalten, daß diese Zierweise in Osteuropa eine alte Vergangenheit besitzt, die namentlich durch die frühmittelalterlichen Funde von Dosen, Blechbeschlag von Taschen u. s. w. in Ungarn aufgehellt worden ist, aber auch durch die zahlreichen Silbertreibarbeiten Südrußlands sichergestellt erscheint [26]. Die handwerksmäßige Überlieferung aus jener Zeit ist wohl in erster Linie durch das Kirchengerät vermittelt worden, das im ganzen Bereich der orthodoxen Kirche in barbarisch prunkhafter Weise am romanisch-byzantinischen Zierstil festhält, wobei die Stilformen jeweils durch neuere Kunstschöpfungen beeinflußt wurden. Über die kunstgeschichtliche Stellung dieser höheren, vielfach urkundlich zu beglaubigenden Kunstleistungen zu sprechen, ist hier nicht der Ort, wir werden nur einige den volkstümlichen Treibarbeiten verwandte Stücke miteinzubeziehen haben.

Die volkstümlichen Treibarbeiten scheinen ihrerseits keine sehr weit zurückliegende Vergangenheit zu besitzen; allem Ansehen nach ist die Technik auf sie erst im Gefolge des Waffenschmiedhandwerkes im 17. und 18. Jahrhundert übertragen worden. Wir finden nämlich in der ganzen bunten Reihe dieser Treibarbeiten kein einziges Stück, das stilistisch hinter diese Zeit zurückverlegt werden könnte und auch in der Waffentechnik sind sie nicht belegbar. Die ältesten, zugleich die besten und stilreinsten Arbeiten finden wir unter den alten Prunkwaffen ungarischer Magnaten und so dürfte der Vorgang der gewesen sein, daß die Technik in dieser Berührungszone abendländischen Kunstwesens mit morgenländischer Prunkliebe sich als Ersatz für die feine Stahlziselierung, Ätzung und Gravierung, sowie in Nachahmung feinster getriebener Beschläge italischer und deutscher Waffenschmiede des 17. Jahrhunderts neu belebt und allmählich auch in das volksmäßige Schmuckgewerbe Eingang gefunden hat. Einerseits dürfte diese Belebung im Binnenlande aus Ungarn und Siebenbürgen heraus gegen Serbien und Makedonien erfolgt sein; im Küstengebiet sind aber wohl vorzüglich italische Einflüsse am Werke gewesen. Dementsprechend läßt sich ein verhältnismäßig reichliches Vorwalten abendländischer Ziermotive an den einzelnen Schmuckstücken, vorab an den Gürtelschnallen feststellen (Taf. V, 9—12, 15).

Da finden wir typisch die Blumenvasen, die den Zierstiel des Abendlandes seit der Renaissance beherrschen, ziervolle Blütenranken, ganz in Anlehnung etwa an siebenbürgische Edelschmiedarbeiten. Auch Wappenkartuschen, Doppeladler und barockes Blattwerk kommen vor, zudem Einfassungen in der typischen Schnörkelung der Spätbarocke und des Rokoko, nur vielfach zu plumperen Formen verbildet, oder zu einfältigerer symmetrischer Reihung vereint.

Gleichsam unterstrichen wird derlei Abhänglichkeit von Arbeiten wie einer prunkvollen Gürtelschließe aus Albanien, die unter dem übergroßen Doppeladler — vermutlich einem den Paläologen von Byzanz verdankten Motiv — beiderseits den Markuslöwen zeigt, wohl ein charakteristischer Fingerzeig für den Weg künstlerischer Bereicherung dieser Länder (Taf. V, 7). Sehr bemerkenswert kommt gerade an diesem Stück auch ein gänzliches künstlerisches Unvermögen zur Erfassung der

Bedeutung harmonischer Größenverhältnisse zum Ausdruck, wie dies auch anderwärts — bei weitem aber nicht durchgängig — beobachtet werden kann. Zu besonders reichlicher, hochplastischer Schnörkelung des Rankenwerks sind einzelne zisilierte Arbeiten fortgeschritten und an eben denselben Stücken scheint die Vereinigung dieses Zierats mit figuralen Mustern merkwürdig. So findet man namentlich in Albanien nicht eben selten Architekturstücke, Moscheen und Minaretts, aber auch Moscheenkuppeln allein und für sich als bildlichen Schmuck unter dem Rankenwerk (Taf. V, 6).

In wahrhaft abenteuerlicher Weise sind derartige Architekturteile einbezogen in die Stickmuster albanischer und makedonischer Prunkmäntel, wie sie beispielsweise durch den serbischen Schneider und Künstler Arsenović in seiner südslawischen Schnittmustersammlung uns überliefert sind. Man kann hier von einer Art Klassizismus des Ostens sprechen, etwa einem Gegenstück zu den flott hingeworfenen Bildchen des abendländischen Empire, wobei die höheren künstlerischen Vorlagen hiefür in dem bildhaften Freskenschmuck von Moscheen und Herrenhäusern zu suchen sind, die in Albanien besonders deutlich auf westliche Einflüsse des 18. Jahrhunderts (Abb. 14 u. 15) hinweisen. Als Gegenstück hiezu findet sich auf einem Reliquienschrein des Kirchenschatzes von Ipek die Darstellung des Innern einer Kirche in einem ganz seltsamen, planskizzenartigen Aufriß (Taf. VI, 6).

Den Übergang zu östlichen Mustern und zeichnerischen Vorwürfen bilden Blütenzweige, von Vögeln belebt, die nicht nur auf den Gürtelschließen und getriebenen Zierplatten erscheinen, sondern auch der Schnitzkunst als Zierde von Truhenbrettern geläufig sind und in der Bemalung von Wandverkleidungen eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Orientalische Vorwürfe sind die Palmenwipfel und palmettierten Blütenzweige mit granatapfelartigen Früchten oder Knospen, im Innern mit der charakteristischen Körnung dieser Fruchtart versehen (Taf. V, 13). Auch diese Muster besitzen kein sehr hohes Alter. Wir müssen sie uns wohl in gleichsinniger Stilentwicklung wie die abendländischen Pflanzenmuster von der Barocke bis zum Rokoko und nicht ohne gegenseitige Beeinflussung entstanden denken. Heute wie vordem neigt ferner die Technik zur Vereinfachung und Auflösung, in Schnörkel und blasenartige Formen, ähnlich auch der Treibarbeit an den Messingscheiden der Handschars, an den Gewehrschäften u. s. w. (Abb. 16). Es ist das dem östlichen Mittelmeer und insbesondere der islamischen Kunst altgeläufige „Arabesken“ bzw. Rankenmuster, meist in Form der einfachen Wellenranke, das allen Arbeiten zugrunde liegt, vielfach aber in sehr bemerkenswerterweise geometrisiert wird, wodurch Konvergenzen so gut mit frühmittelalterlichen wie mit zentralasiatischen oder La Tène-zeitlichen Formen vielfältig und immer wieder entstehen, denen wir aber keinerlei entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zumessen können.

Es ist, wie gesagt, die technische Grundlage, die diesem Stilprinzip immer wieder, da die reine Kunstform von keinerlei Kunstwollen bewußt hochgehalten wird, zum Durchbruch verhilft. Die Filigranarbeit leitet ganz natürlich zu spiraligen Einrollungen, die Aufnäharbeit an Prunkgewändern findet in der spiraligen Rollung von Goldfäden, Litzen und Borten gleichfalls vielerlei Erleichterung für die freistickende Hand; auch in der Gravierung wie im Holzschnitt bedeutet diese Geometrisierung Arbeitsersparnis. Außerdem mag auch der bildlose Stil der mohammedanischen Kunst, der sich im Buchschmuck wie in der Gewandzier im 16. und 17. Jahrhundert reichlich in reiner geometrischer Linienführung ergangen ist, das Formgefühl der Volkskünstler beeinflußt und bestimmt haben. So finden wir schließlich stellenweise einen Rückfall in prähistorische Motive, Spiralbänder, S-Spiralen und konzentrische Kreismuster vor.

Was die Bevorzugung des Blattrankenmusters gerade an diesen Arbeiten angeht, so sei daran erinnert, daß dieser Zierat an sämtlichen Metallarbeiten des islamischen Kunstkreises, an getriebenen Kupfergefäßen sowohl wie in geschnittenen Eisenarbeiten eine hervorragende, ja sogar beherrschende Rolle spielt; von hier aus erklärt sich, beiläufig bemerkt, wohl auch ihre Übertragung auf die Kürbisflaschen, die gleichartig etwa in Südungarn und Chinesisch-Turkestan auftritt und auch am Nordrande Afrikas den Stilcharakter der Kalebassenmuster bestimmt.

3. Zusammenfassung über die geographische Verbreitung und den kulturgeschichtlichen Werdegang des Schmuckes.

Wir sind bisher einer vorwiegend entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung der einzelnen Schmuckformen und der Technik, der sie entstammen, gefolgt. Um das Wesen dieses Entwicklungsganges und damit der kunstgeschichtlichen Stellung der einzelnen Ländergebiete zu erfassen, ist es nunmehr nötig geworden, uns der geographischen Verbreitung der einzelnen Gruppen in großen

Phot. Hdt.
Abb. 17. Grabstein, Patriarchat Ipek. Jahreszahl 178. (?).

Zügen nochmals zu erinnern. In voller Deutlichkeit läßt sich erkennen, daß „frühmittelalterliche“ oder „völkerwanderungszeitliche“ Typen vor allem in den donaunahen Binnengebieten und ferner in Bosnien und Dalmatien beheimatet sind, wo sie in besonderer Mannigfaltigkeit sich erhalten haben. Von hier erstrecken sie sich weit durch Montenegro nach Albanien hin und zudem sind die gebirgigen Teile dieser Länder der Hort von Schmuckstücken und schmückenden Teilen geradezu vorgeschichtlicher Prägung verblieben. Vorwiegend dem Donaugebiet gehört die Drahtschmelzarbeit an, die Treibarbeit ist allenthalben reichlich entwickelt, weist aber im Binnengebiet mehr auf donauländische und osteuropäische, im Küstengebiet — namentlich in Griechenland — auf italienische Vorbilder. Die reine Filigranarbeit ist vorwiegend auf die Küstengebiete beschränkt, ebenso war hier reichere Mannigfaltigkeit in den vorhandenen Schmuckstücken überhaupt vorherrschend. In breiter Schicht überzieht endlich der Gehängeschmuck der Frauen, allenthalben in Sätzen zur Zier von Kopf und Brust vereinigt, das gesamte Gebiet, von Ost bis West.

Die Erklärung und Begründung ist in einer Überlegung der vorhergehenden entwicklungsgeschichtlichen Ausführungen fast durchwegs von selbst gegeben. Die Verbreitung der ältesten Schmuckformen weist deutlich die Wege stärkster Beeinflussung durch die mit dem Zusammenbruch des Oströmischen Reiches hereinflutenden, nordisch barbarischen Kriegerscharen, wie umgekehrt der Blech- und Klapperschmuck im Osten Europas wie in Westasien seit alters ein weites Hinterland besitzt und im Gefolge der östlichen Einwanderer und Eroberscharen, vorab der Osmanen, hier Ausbreitung gefunden haben dürfte. Auf kunstgeschichtlich nachweisbare Vorbilder des abendländischen Kunsthandwerkes geht der Drahtschmelz der Donauländer, die Filigranarbeit der Küsten, wie alle höhere Stilprägung der Treibarbeiten zurück und als Eigenschöpfung dieser Länder kann somit eigentlich nur das Festhalten, vielfach auch die Rückbildung der einzelnen Formen zu den wirksamsten, sinnfälligsten, zugleich einfachsten Ausdrucksformen künstlerischen Empfindens gelten. Vielleicht gerade darum stehen sie unserem gegenwärtigen so sehr nach „wesentlichen“, d. h. allgemein zu befolgenden Grundsätzen der Arbeit suchenden Kunstgeschmack so sehr nahe. In den Balkanländern ist ihre Formgebung durchaus als Kennzeichen altartigster Kunstauffassung zu deuten.

Die stilgeschichtliche Beweisführung, daß es sich hier um tatsächliche Zusammenhänge mit alten, Jahrtausende weit zurückliegenden Formen handelt, ist gewiß keine ganz lückenlose; sie fußt jedoch auf einer breiteren Basis, als es zunächst den Anschein haben mag. Hiezu müssen wir uns zwei Voraussetzungen mit allen ihren Weiterungen vor Augen halten. Erstlich können wir nach der dargelegten Verbreitung der Typen tatsächlich Ost- und Südosteuropa und selbst einen Teil Westasiens als ein Schmuck-, um nicht zu sagen Kunstgebiet ansehen und das nicht nur nach dieser Typenverbreitung, sondern auch nach den Verkehrs- und Kulturbeziehungen, die dieses Ländergebiet seit altersher durchsetzt haben.

Kulturgeschichtlich sehen wir ferner auch die „hohe Kunst“ dieser Gebiete, vor allem die der Kirche, gleichfalls in einer ganz unerhörten Erstarrung Formen wiederholen, die der frühesten Kunstentwicklung der christlichen Kirche und der orientalischen Kunst angehören. Unter diesen zwei Gesichtspunkten nähern sich die Übergangs- und Zwischenglieder, die wir zeitlich und räumlich bald da, bald dort noch feststellen können — im russischen Reich — in der Völkerwanderungszeit, in der arabischen Ära u. s. w. — einander ganz wesentlich und können eben als kulturgeschichtlich zusammengehörige Elemente behandelt werden. Mehr denn als ver-

Abb. 18. Polygonale Brunneneinfassung aus Steinplatten, Patriarchat Ipek. Phot Hdt.

einzelte Bruchstücke der gesamten Überlieferung wird natürlich niemand in ihnen sehen dürfen und so müssen wir uns der Bruchstückhaftigkeit unserer Erkenntnisse natürlich nach wie vor voll bewußt bleiben.

Noch ist einer Tatsache zu gedenken, welche ihre besondere Altartigkeit schlaglichtartig beleuchtet; es ist das Überwuchern abergläubischer Symbolik im ganzen Bereich des Schmuckes und der Kunst dieser Völker, worauf ich schon an anderem Ort hingewiesen habe. Wir finden Amulettketten in Serbien und Bosnien gänzlich gleichartig wie in frühmittelalterlicher Zeit [20], finden auf Grabsteinen, auf allen türkischen wie christlichen Friedhöfen Albaniens, Altserbiens, Bosniens vorzugsweise Wirbel und Speichenräder angebracht, Muster, die auch in der Gewandstickerei in Albanien noch eine bedeutende Rolle spielen, wir finden wie überall im Orient uralte Symbolik mit Edelsteinen in Schwang, vorzugsweise an Türkisen und Karneolen haftend; wir kennen die abergläubische Bevorzugung roter Streifen und Bänder in Dalmatien, treffen hier den „Hexenstich" auf Kopftüchern und der Kinderkleidung an, wir stoßen auf eine reiche Verwendung christlicher Symbolik allenthalben, sehen in den Tätowiermustern der Katholiken in Bosnien eine Vermengung altchristlicher Kreuzessymbolik mit den Scheibenrademblemen einer heidnischen Vorzeit [56]; wir finden schließlich Schmuck, namentlich Stirngehänge, den Kindern ausgesprochenermaßen gegen den bösen Blick sorglich ins Haar geflochten; bei derartig altüberlieferter Geistesrichtung wird uns auch die Erhaltung greifbarer Kunstformen aus alter Zeit keine Überraschung und keine anzuzweifelnde Besonderkeit bedeuten.

Wie naiv lebendig die Kunst des Volkes derartigem symbolischen Wesen huldigt, läßt sich, abgesehen vom Schmuck der Gräber mit Vögeln und Sternradzeichen (Abb. 17), auch an kirchlichen Arbeiten wie etwa einer Brunneneinfassung im Hofe des Patriarchats Ipek zeigen, wo die Weihe des Ortes zweifelsohne die Phantasie des Künstlers in diesem Sinne bestärkt hat (Abb. 18). Da sehen wir in kindlich plumper Ausführung zunächst einen Popen, bärtig, mit Hut und hohen Stiefeln, einen Krug mit geweihtem Wasser tragend; als Füllung erscheint, als wäre es ein Denkmal assyrischer Kunst, darüber eine sechsstrahlige Rosette; gewiß in Erinnerung an symbolischen Sinn erscheint die Rosette dann wieder zusammen mit dem Hexagramm als Zier einer zweiten Platte, daneben steht ein gehörntes Löwenhaupt — halb Speiermaske, halb Abwehrzeichen — und darunter die Sonne mit rundem Gesicht in Strahlenkranz, so wie sie unsere Kinder zeichnen und doch offensichtlich ernsteren Zwecken unterstellt.

In vollster Natürlichkeit sind daneben die Blumenvasen abgebildet; Wasserkannen, wie sie das heimische Handwerk bietet, sind dem Künstler die Vorlagen gewesen, mit deren Hilfe er in gläubig-abergläubischem Sinn aus eigenem Mittel zu schaffen versuchte, was ihm höhere, aber erstarrte Vorbilder der Würde des Ortes gemäß erscheinen ließen.

So ist diese einfältige Schöpfung der Volkskunst geradezu eine Urkunde über ihr Wesen und den Geist, der in ihr schöpferisch am Werke ist.

Nicht alle Ländergebiete haben, wie klar zu erkennen, künstlerisch die gleiche Höhe

und Vielseitigkeit erreicht. Das verfeinertste Kunsthandwerk weist zweifelsohne das griechische Meeresgebiet auf. Dalmatien muß hinwiederum als Land der vielseitigsten und schönsten Formen aus älterer wie aus neuerer Zeit gelten, die es vielfach mit vollendetem Verständnis zu pflegen gewußt hat. Ähnliches gilt vom vorzüglichen Kunsthandwerk Nordalbaniens (Skutari), wie auch der Städte Prisren und Ipek. Wir werden diese Besonderheiten unbedenklich mit der Weltlage dieser Länder, ihrer geschichtlichen Blüte und bedeutsamen politischen Vergangenheit in Zusammenhang bringen können. Allenthalben aber zeigt sich, und dies sei hier nochmals nachdrücklich betont, eine wie starke Beeinflussung der infolge der politischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts unseres klassisch-humanistisch eingerichteten Bildungswesens uns fast gänzlich außer Sicht gedrängte und doch so nahe Orient in allen Verfeinerungen seiner Lebenskultur vom abendländischen Europa und vor allem seiner Nachbarländer erfahren hat.

B. Die Metallarbeiten.

Kupferschmiedarbeiten und Zinngußarbeiten.

Was im Abendlande an kleinerem Hausrat, Gefäßen, Töpfen, Krügen dem Bürger wie dem Bauer Küche und Haus füllt und schmückt, des Bedürfnis bestreitet der Osten mit zwei großen Gruppen von handwerklichen Erzeugnissen, den Kupferschmiedarbeiten und der Töpferware.

Der Besitz an Formen ist bei beiden Gruppen uraltertümlich, während aber die Töpferware durchschnittlich auf recht niedriger Entwicklungsstufe als reine Gebrauchsware stehen geblieben ist, ist aus der orientalischen Metallarbeit nachgerade ein Kunstgewerbe von weltkünstlerischer Bedeutung geworden; sein künstlerischer Schwerpunkt liegt indes verhältnismäßig weit im Osten, in Persien, Zentralasien, Nordindien. Doch ist auch der letzte Ausläufer künstlerischer Metallarbeit etwa in Bosnien oder Dalmatien, nach Form und Zier der Erzeugnisse nur als Ableger aus diesem östlichen Bereich zu erkennen. So würde sich unsere Betrachtung allzuweit von den Problemen unseres Volks- und Kulturgebietes entfernen, wollten wir hier die Anknüpfung mit denselben Mitteln versuchen, wie für die übrigen Teile des Volksbesitzes.

Es gelangen durchaus „östliche" Muster nach Ursprung und Stil zur Verwendung, unter denen Palmwipfel, Füllpalmetten, Zypressen — und Ranken (Arabesken) — eine Hauptrolle zukommt. Von unserem Standpunkt nicht uninteressant ist das vereinzelte Vorkommen von baumumstandenen Architekturgruppen (Moscheenbauten u. dgl.) auf getriebenen Kupfertellern namentlich in Bosnien, Vorwürfe, die hier noch als lebendige Landschaftsbilder aufgefaßt sind, wogegen wir sie auf Schmuckstücken bereits ganz schematisch verroht angetroffen haben. Verständige Pflege hat das volkswirtschaftlich nicht unbedeutende Kunstgewerbe auf schulmäßiger Grundlage bis in die letzte Zeit in Sarajewo lebendig erhalten.

Als ein echtes Werk der Volkskunst hat schon vor Jahren im Rahmen dieser Veröffentlichung eine albanische Kupferkanne mit figuralem Fries, eine längere Besprechung erfahren [19]; das Stück ist hier erneut wiedergegeben worden (Taf. VII). Bietet es doch das einzigartige Beispiel, daß ein antiker künstlerischer Vorwurf, sei's der eines Rossebändigers, sei's ein Daniel in der Löwengrube nebst den frühchristlichen Symbolen von Hirsch und Hund, in dieser bildlosen Kunst erscheint. Über die Ausläufer dieser Überlieferung in der mittelalterlichen Grabsteinbildnerei wurde am angeführten Orte gehandelt. Über die mutmaßliche Deutung als eines Taufkruges hinaus ist es auch heute noch nicht möglich, dem Stück eine Stellung zuzuweisen, außer daß wir diesen seinen Charakter durch die oben erwähnten Darstellungen an dem steinernen Kirchenbrunnen überraschend bestätigt finden.

Auf die westlichen Länder, denen die Kultur der Balkanvölker mehr und Wesentlicheres verdankt als ihr fremdartig bunter Charakter auf den ersten Blick verrät, leiten unsere Betrachtung ein paar Erzeugnisse aus Zinn; Schraubflaschen und ein gegossener Teller, die als seltene Einzelstücke in Serbien aufgetaucht sind (Abb. 19). Es sind Arbeiten sächsischer Bergleute, der in den Bergwerksorten des ganzen Binnengebietes als Sendboten westlichen Arbeitsfleißes seit dem Mittelalter tätigen „Sasi", die wir vor uns haben [31].

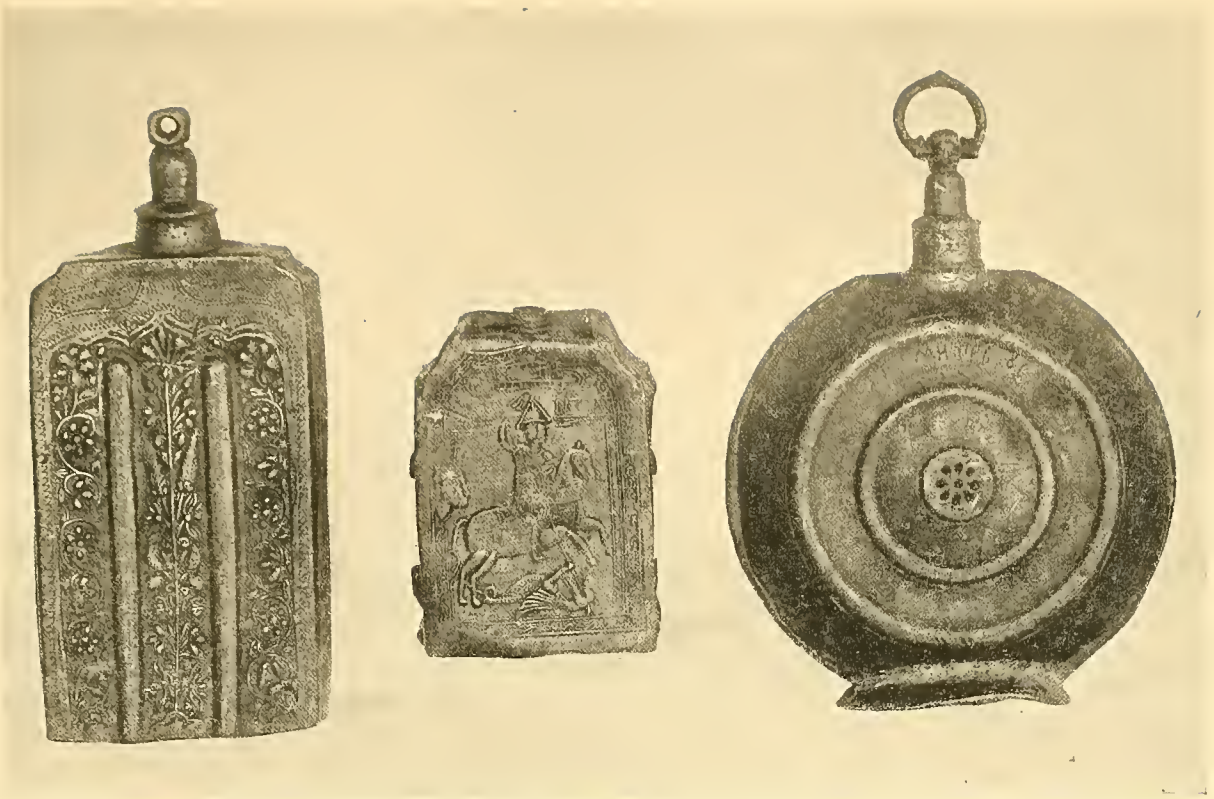


Abb. 19. Zinnflaschen, gegossen und graviert. Mittlere Flasche mit Darstellung eines Drachentöters und Kopfmaske. Inschrift: „Viva Diachiros Vangeloi", 1874. Auf der runden Flasche Jahreszahl 1786 und Name (?) „Mischr(e)w". Rückseitig Name „Lazar Peschrew". An den Flachrändern Tulpenmuster. Rudniker Arbeiten (?).

Die Form der viereckigen Schraubflaschen ist ganz die der alpenländischen Branntweingläser mit farbiger Schmelzmalerei. Auf der runden Feldflasche wiederum erscheint ein eingestochenes Tulpenblütenmuster in verhältnismäßig später Zeit, wie es mitteleuropäischen Arbeiten im Anfang des 18. Jahrhunderts eigen ist; dagegen besitzen die Blumengewinde und -sträuße der kantigen Flasche (seitlich noch dazu eine Blumenranke mit Vögeln) etwa den Stilcharakter, wie ihn die Holzschnitzerei in orthodoxen Kirchen seit frühchristlicher Zeit fast unverändert beibehalten hat. Sehr seltsam mutet uns mit seinem papierenen Federhut der drachentötende Reiter auf der kleineren Flasche in der Mitte an. Es liegt wohl eine Abkürzung der S. Georgslegende unter Beibehaltung des Stils östlicher Bildnereien dieser Art vor.

Vollends ein recht seltsames Gemisch abendländischer Emblematik des Inhalts und östlicher Härte der zeichnerischen Ausführung zeigt der gegossene Zinnteller (Taf. VI, 7).

Kriegerische Waffen (Pistolen, Säbel, Hellebarden, Bogen und Köcher), Löwe, Hirsch und Greife, drei Fische, eine Henkelkanne sind — wunderlich vermengt mit Küfergerät als Zeichen frohen Weingenusses und Adam und Eva unter dem Baum — am Rande dargestellt, während den Mittelgrund ein Füllmuster einnimmt. Sinnbilder wie die genannten kommen auf mitteleuropäischen volkstümlichen Zinn- und Fayencetellern etwa von 1650 bis 1750 ungemein häufig vor; in unserm Fall scheint der Arbeiter den ganzen Schatz seines Erinnerns aufgeboten zu haben, um die Felder möglichst abwechslungsreich auszuschmücken. Ähnliche Beziehungen offenbart eine Messingschüssel mit wunderlichem Figurenschmuck, Sphinx, flötenblasender Pansgestalt und Getier, die etwa dem 17. Jahrhundert entstammen mag, gewiß aber Beziehungen zu den Messingschüsseln der Nürnberger Beckenschläger im 16. und 17. Jahrhundert besitzt (Taf. VI, 3). In der Mitte zwischen beiden Stücken steht zeitlich eine Schüssel mit Renaissancemotiven aus der Zeit etwa um 1600 (Taf. VI, 4).

Es ist uns hier versagt, näher auf das merkwürdige künstlerische Gemenge einzugehen, das in diesen Arbeiten zum Ausdruck kommt. Wir sehen insgesamt eine Zusammenwürfelung von Vorwürfen, die die abendländische Kunst nur in strenger zeitlicher Aufeinanderfolge etwa vom 15. bis zum 17. Jahrhundert kennt, der Sphinxe, Greifen, Maskarons und naturalistischer Vogelfiguren, fliegender Adler, sitzender Raben u. s. w., mit „orientalischen" Bildungen, bei sichtlicher Verderberung der abendländischen Formen.

Anhang: Die künstlerischen Erzeugnisse der Töpferei.

Die Töpferei Südosteuropas ist neben den glänzenden Hervorbringungen islamischen Kunstgewerbes in Gestalt prunkvoller Fayenceerzeugung allezeit im Dunkel volkstümlich bescheidener Handwerksübung verblieben, nicht ohne daß dabei einzelne Formen zu erlesenem Adel der stilistischen Erscheinung emporgehoben worden wären (Taf. VIII, 1, 4, 5, 9).

Im billigsten Preise stehend, dünken sie ihre Schöpfer anscheinend kaum ernsterer zünftiger Überlieferung und Festlegung wert und nur allzuleicht überwuchert im ganzen Gebiet spaßhaft und geschmacklos spielerische Handfertigkeit, die den unmöglichsten Tand an die besseren alten Formen klebt; Kanonenrohre, Vogelgestalten u. dgl., so in der „Dardanellen-Keramik", wie an ähnlichen bosnischen Erzeugnissen. Vielleicht daß ältere, der Untersuchung würdige Überlieferungen an den aufgesetzten Bäumchen mit einer Vogelgestalt im Wipfel sich zeigen — bei den Greifen und Tierfiguren am Halse serbischer Erzeugnisse wäre vielleicht an die „Bärenkrüge" mitteleuropäischer Vergangenheit zu denken — im ganzen haben diese Leistungen weder volkswirtschaftliche noch künstlerisch nennenswerte Bedeutung (Taf. VIII, 2, 6—8).

Kulturgeschichtlich ist zur Formenentwicklung von mir an anderem Ort schon einiges beigebracht worden; daß auch diese manchmal geradezu geschmackwidrige Erzeugnisse ein tieferes Eingehen verdienen, bezeugen die von C. Jireček aus Bulgarien erwähnten grünbegossenen hohlen Pferdefiguren, die nach ihm an „vorhistorische" Produkte oder an alte „Aquamanilien" erinnern. Der Stammbaum dieser auch in Rumänien erzeugten Dinger ist damit durchaus richtig gekennzeichnet.

Erfreulicher dem Auge sind die letzten Kinder östlicher in engstem Gesichtskreis patriarchaler Sitten überlieferter künstlerischer Übung, Arbeiten eines am Ende seiner Lebensbahn stehenden alten Töpfers in Nordbosnien (Taf. VIII, 10—13). Ein bißchen verspielt muten sie alle an, auch wohl ein wenig geschmacklos, diese nur der Verzierung des orientalischen Heims ohne tieferen Sinn und Zweck gewidmeten Dinger. Doch verdient ihr Schmuck, der mit uralten Motiven, dem Wirbelmuster und ähnlichem, arbeitet und wie in frühesten Zeiten der Mittelmeerkultur mit Tonfarbe auf dem nackten Tongrund aufgetragen wird, unsere kulturgeschichtliche Beachtung. Es sind altgriechische, etwa der Dipylonzeit angehörige Kunstgriffe, die wir an einzelnen Beispielen solchergestalt verlebendigt sehen.

An ein wesentliches Problem der europäischen Fayenceentwicklung rühren wir mit der Besprechung einer Pilgerflasche in halbmajolikaartiger Ausführung. Sie ist roh auf weißem Anguß mit Ritzmuster verziert und mit gelber und grüner Glasur überlaufen. In dieser Ausführung entspricht sie dem Grundtypus der italienischen Mezzamajolika seit dem 15. Jahrhundert. Es steht außer Zweifel, daß die einschlägigen Arbeiten, die in Albanien auftauchen, mit letzterer zu verknüpfen sind, obwohl die bisher angetroffenen Einzelstücke kaum über das 19. Jahrhundert zurückreichen (Taf. VIII, 2).

Vor allem beweisen Scherbenfunde, die in Montenegro überliefert sind, eine weitaus ältere Anwesenheit der Technik. Es entsteht nun die Frage, ob der Ursprung dieser Erzeugnisse unmittelbar in spätrömischer Glasurware zu suchen ist, die nach frdl. Mitteilung von Dr. C. Praschniker vielfach vollkommen übereinstimmende Funde liefert, oder ob die italische Handwerksübung des ausgehenden Mittelalters als Mutterschoß anzunehmen ist.

Für letztere Annahme spricht vor allem der Umstand, daß in der östlichen Landzone der abendländischen Majolikaerzeugung in Galizien wie in Siebenbürgen (Széklergebiet) allgemein solche Vorformen sich erhalten haben, die nach Technik und Farbengebung vollkommen diesen ältesten Typen entsprechen, die beispielsweise in der volkstümlichen Töpferei Welschtirols ebenso wie in der Schweiz, bis auf den heutigen Tag noch fortleben.

Die Entwicklung des Handwerks dürfte somit von spätrömisch-byzantinischer Kunstübung in Süd- und Südosteuropa ausgegangen und in Italien zu einer bestimmten Ausprägung gediehen sein, von der dann alle umgehenden Länder in weitem Umkreis das ihre abgelernt haben; eine jeweils selbständige örtliche „Ur"-bildung anzunehmen, scheint bei den besonders nahen technischen Beziehungen der heutigen Stücke untereinander nicht angängig.

II. Die textile Volkskunst.

Gesellschaftliche Gruppen und Unterschiede.

Weitaus durchgreifender als im Schmuck tritt der Gegensatz zwischen rein volkstümlichen Arbeiten und städtischer Kunst- und Handwerksübung in der Textilarbeit zutage, die hier wie überall im Orient vorab der Auszier der volkstümlichen und städtischen Trachten dient. Dabei zeigt die Tracht der Landbevölkerung — namentlich die der Weiber — nach Stoff, Schnitt und Zierat eine viel altartigere Zurichtung als die städtische. Es geht dies darauf zurück, daß die erstere ihre Ausschmückung in weitaus größerem Umfang dem Hausfleiß der Weiber verdankt, als diese, die fast ausschließlich das Erzeugnis der handwerksmäßigen Handfertigkeit männlicher Basarschneider ist, wobei bezeichnenderweise der Schmuck der männlichen Tracht viel größeren Umfang annimmt als bei der schlichten Landbevölkerung. Wir sehen darin volksmäßige und gesellschaftliche altererbte Unterschiede und Gegensätze, die aus den Tagen des Altertums bis auf die heutige Zeit durchreichen [23].

Die Volkstracht ist vielfach uraltes, wenn auch modisch teilweise umgestaltetes Gut jener Völkerkreise, die teils im Norden der antiken Welt seit alters auf der Halbinsel sich seßhaft gemacht hatten — wie die Illyrier und Thraker — teils aus dem schon damals kulturverwandten Osteuropa in gewaltigen Wanderungen vorrückend mit dem frühen Mittelalter im oströmischen Reich sich Sitze erwarben, — wobei in erster Linie die slawische Gruppe zu nennen ist — wogegen im städtischen Handwerk Trachtenstücke und Techniken sich erhalten haben, die schon im klassischen Altertum sich Bürgerrecht auf diesem Boden erworben hatten und später nur noch einmal einer ihre Abstammung und Herkunft gleichsam von neuem unterstreichenden Orientalisierung verfielen.

Immerhin ist auch die ländliche Tracht in ihrer schneidermäßigen Zurichtung, wie anderwärts auseinandergesetzt, durchaus nicht ausschließliches Erzeugnis des Hausfleißes geblieben [23]. Daraus erklärt sich mancherlei Übertragung städtischer Zierkünste auch auf die ländliche Mode, so die Anwendung der Aufnäharbeit, der Litzen- und Bortennäherei, der Kettelstichstickerei, wie alles farbige Tuchmosaik, das in der Regel durch Ziersäume und Nähte in seiner Wirkung noch erhöht wird (Taf. XVI).

Zu den Grundtechniken der weiblichen Handfertigkeit zählt vor allem das Stricken von Socken, von Strümpfen und Fäustlingen aus farbigem Schafwollgarn, die Wirkarbeit bzw. Anfertigung von Schürzen, Tragtaschen — auch von Decken, Teppichen und Kissenbezügen — wogegen die alte Zettelweberei für Gürtel auch von Männern geübt zu werden scheint. Zur Verarbeitung gelangt durchwegs naturfarbige oder auch gefärbte Schaf- und Ziegenwolle. Althergebrachte Hausarbeit ist ferner die Herstellung der leinenen Hemdröcke und ihre Auszier, sind auch die reich gezierten Schmucktücher aller Art, sowie auch leinene Schürzen in einzelnen Gebieten.

Der Ausdruck „Leibwäsche“ für alle derlei Leinentracht ist durchaus zu vermeiden, da es sich hier eben um die einzige herkömmliche Gewandung schlechtweg handelt.

Auch hiefür ist zu betonen, daß ganz Ost- und Südosteuropa sowie Vorderasien und selbst noch Mittelasien ein verhältnismäßig durchaus einheitliches Trachtengebiet vorstellen, in dem der Trachtenschmuck kulturgeschichtliche Beziehungen aller Art in buntem Hin und Wieder über weite Strecken hin aufweist. Vor allem und wesentlich gilt dies von der Hemdstickerei, soweit nicht, wie im Pamirgebiet, noch die Sitte vorherrscht, fertige gestickte Streifen, nach Form und Sinn die unmittelbaren Vorbilder des „Clavus“, um die Schultern nach vorne zu herabhängen zu lassen. (Frdl. Mitteilung von Prof. Ficker, Graz).

A. Die volkstümlichen Arbeiten.

1. Weibliche Handarbeiten aus groben Stoffen.

Wir gehen hier zunächst auf die gröberen Arbeiten aus Schaf- und Ziegenwolle ein.

Das Stricken von Strümpfen und Socken ist eine in Südosteuropa und Vorderasien altverbreitete Übung (Taf. IX, 9, 11—15, 17—19).

Bildliche Darstellungen dieser Fußbekleidungen finden wir schon auf frühorientalischen Denkmälern, den Arbeiten selbst begegnen wir unter den frühchristlichen Funden von Achmim in derselben eigenartigen technischen Ausführung, die ihnen heute noch im dalmatinisch-bosnischen Verbreitungsgebiet eignet. Die Frauen bringen die bunten Dinger, an denen sie im Gehen, Sitzen und Stehen arbeiten, so weit sie nicht für den Hausbedarf bestimmt sind, in den Basar, wo sie selbst sie an Markttagen verhandeln, oder zusammen mit Handschuhen und anderem an die zahlreichen ständigen Kurzwarenhändler verkaufen, besser gesagt gegen andere Ware tauschen.

Die weiteste Verbreitung besitzen dem Typus nach halblange Strumpfsocken (von der Adria bis in die Länder des Kaukasus und das Pamirgebiet in Mittelasien); sie scheinen die älteste im östlichen Mittelmeerbecken vorfindliche Form zu sein. An den bosnisch-dalmatinischen Stücken im besonderen hat L. Schinnerer [51] gehäkelte Einsätze im oberen Schaftteil nachgewiesen, die technisch vollkommene Übereinstimmung mit den oben erwähnten frühchristlichen Arbeiten zeigen; heute dienen sie vielfach einer farbigen Zierstickerei in sorgsamst ausgeführtem Kettelstich als Unterlage; auch Schnurbenähung kommt an den Schäften vor und endlich werden diese auch aus Tuchmosaik, verziert mit farbiger Kettelstichstickerei hergestellt. Ferner kommen im ganzen nördlichen Gebiet der Halbinsel gamaschenartige lange Strumpfsocken vor, dagegen scheinen kurze Vorsocken ohne Schaft auf den illyrischen Westen beschränkt zu sein.

Sämtliche Arbeiten sind bunt gemustert, die einfachsten sind Rautenmuster, Geflecht und Hakenmuster, ferner streifenförmige Muster, Zackenbänder, der laufende Hund, S-Spiralen u. s. w., urtümliche, der Wirktechnik entlehnte Vorwürfe, die vorzugsweise einerseits im illyrischen Westen einschließlich Albaniens und Alt-Serbiens, anderseits wieder im Kaukasus sich erhalten haben.

Serbien, Bulgarien und Rumänien bevorzugt schon reichere und vielseitigere „Teppichmuster", verstreute Blütensterne u. s. w., wenn nicht gar ganz neuzeitliche naturalistische Blumensträuße u. dgl.

Im westlichen Küstengebiet, Albanien und Alt-Serbien werden die Vorsocken auch hübsch mit Kettelstickerei verziert, wobei vielfach sehr alte, sinnbildliche Ziermotive, Räder und Wirbel verwendet werden.

In der gleichen Technik werden ferner auch Handschuhe und Fäustlinge ausgeführt, die von der Adria bis weit nach Osteuropa einen herkömmlichen Bestandteil der Frauentracht bilden: auch sie offenbaren den gleichen Schatz an Ziermustern wie die Fußbekleidung.

In Webearbeit werden vorzugsweise die Gürtelbänder der volkstümlichen Tracht für Mann und Frau ausgeführt (Taf. IX, 1). Man bediente sich hiezu desselben Brettchenwebstuhls, wie er im Mittelalter noch in ganz Europa im Gebrauch stand [69].

Die Muster sind durchwegs längsstreifig angeordnet, das Grundgewebe wird außerdem mit farbigem Wollgarn in Längsdurchzug gemustert. (Broschiert) [23]. Ähnliche Arbeiten sind über den ganzen Osten Europas hin, besonders in den Karpathenländern, Rumänien u. s. w. zu verfolgen. Eine noch ältere Stufe der Zierweberei bildet die Arbeit mittels des Zettelwebstuhls, die schon aus Alteuropa belegbar, heute von Schweden bis Chinesisch-Turkestan reicht. Sie wird allenthalben für Halfterbänder und Gurten angewendet, hat aber im Westen in Bosnien und Nordalbanien künstlerische Vollendung erreicht. Skutari war ein altberühmter Mittelpunkt für die handwerksmäßige Erzeugung fein gemusterter Seidenbänder (Strumpfbänder u. dgl.) [14, 8, 23].

Uralt ist ferner die Herstellung gewebter Satteldecken u. dgl. am aufrechten Webstuhl (Abb. 21) wie anderwärts auseinandergesetzt [23].

Eine Hilfstechnik, der dank der reichlichen Verwendung ihrer Erzeugnisse zur Auszier von Trachtenstücken seit den Tagen des Altertums eine nicht unbedeutende Rolle im städtischen Handwerk zufällt und die heute noch in Bulgarien ganze Ortsgruppen (Gabrovo, Kalofer, Pirdop, Samokov u. s. w., vgl. Jireček, Bulgarien S. 203) beschäftigt, die ihre Erzeugnisse weithin verhandeln, ist die Schnurklöppelei, Fransen- und Bortenmacherei, deren das römische Kulturleben älterer Zeit sich zwar noch als unrömischer, orientalischer Kleidersitte dienstbarer Künste erinnert, die aber auch im Schneiderhandwerk des römischen Reiches schon Bürgerrecht erworben hatten [38].

Das Drehen von Schnüren wird nicht wie in Nordosteuropa (Skandinavien, Wolhynien) mittels eines einfachen Spinnhakens, sondern zumindestens in Makedonien mittels eines Hakens mit kreuzförmigem Wirtel wie bei den Basken oder in Nordafrika besorgt [6, 37]. Gröbere Tragschnüre für Taschen u. s. w. werden allgemein aus farbigen Garnen geflochten. Zur Herstellung von Zierlitzen sah ich in Nordalbanien einen Klöppelsatz in Verwendung. Hier wird die Herstellung von Frauen als Hauswerk betrieben. Die Verwendung der Klöppel ist im Hinblick auf das Problem der Herkunft der Spitzenerzeugung immerhin bemerkenswert; die in Italien zur ersten künstlerischen Blüte gebrachte Technik fußt wohl auf solcher alter volkstümlicher Handfertigkeit Südosteuropas. Ähnliche Klöppelsätze zur Bortenmacherei sind übrigens auch in Tirol gebräuchlich.

Quasten und Troddeln als Zierbehang sind gleichfalls altorientalisches Trachtenerbe. Sie treten vorzugsweise an den Schulterumhängen (Struka) des illyrischen Westens, ferner als Gürtelzier auf. Auch auf diesem Gebiet hat Skutari hohen Ruf erlangt.

Die bedeutendste Gruppe, zugleich die künstlerisch und kulturgeschichtlich behangreichste dieser hausgewerblichen Erzeugnisse bilden die Wirkarbeiten.

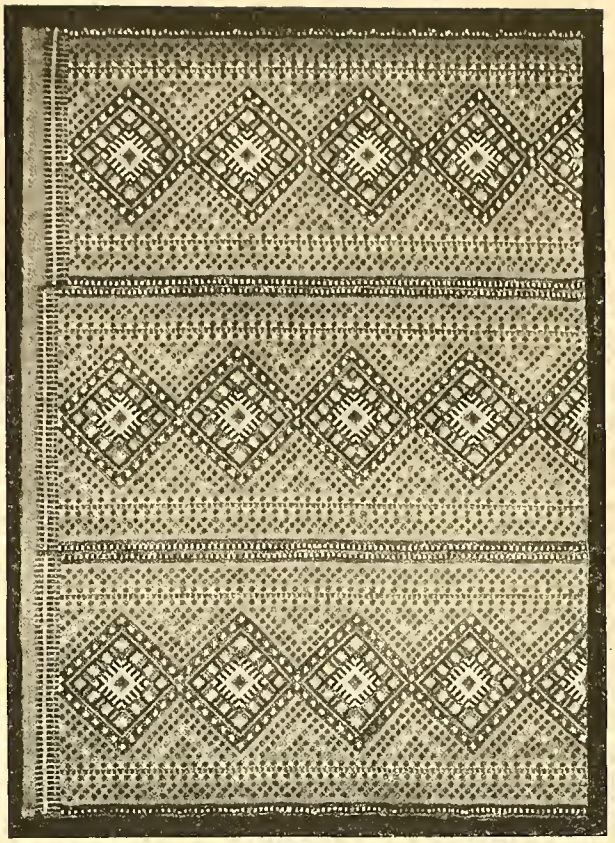


Abb. 20. Farbig durchwirkter Kissenbezug. Gegend von Ipek.

In geringer Zahl sind broschierte Arbeiten vertreten, bei denen ein einfarbiges Grundgewebe mit farbigem, zur Gänze durchlaufendem Wollgarn durchwirkt ist. Es sind dies vorzugsweise Tragtaschen (Taf. IX, 3), die in Kreta, Griechenland und Alt-Serbien fast völlig gleichartig vorkommen [22]. Auch im Küstengebiete am unteren Drin ist dies die gebräuchliche Technik zur Herstellung von größeren und kleineren, von Trag- und Umhängetaschen. An größeren Arbeiten dieser Art sind nur Kissenbezüge aus Alt-Serbien bekannt geworden (Abb. 20). Broschiert sind ferner die Frauenschürzen in Serbien und Rumänien, dagegen weisen die Frauenschürzen in Bosnien diese Technik in der Regel nur im oberen, dem Leib anliegenden Teil auf (Taf. IX, 4, 7, 16), der Hauptteil ist in der lockeren Kilim-Technik ausgeführt, bei der der Faden jeweils am Ende des Musters umkehrt oder abgeknüpft wird, und in der gleichen Art werden hier auch die Vorderteile der Tragtaschen ausgeführt; der Rückteil derselben wird in der Regel aus naturfarbig gestreiftem Gewebe hergestellt (Taf. IX, 5). Teppiche werden in dieser Art außer in Syrmien auch in Bulgarien in einer Reihe von Dörfern von Pirot in Serbien ostwärts bis an den Pontus erzeugt. Der künstlerische Wert der in einfachster Wirkmusterung mit Stufenrauten, Haken und Zacken gezierten Stücke ist in der letzten Zeit stark gesunken und wird künstlerische Bedeutung nur bei sorgfältiger Pflege wieder gewinnen können (vgl. auch Taf. XI, 9).

Unter den für den persönlichen Gebrauch bestimmten Arbeiten haben die Schürzen in ganz Südosteuropa einschließlich Südrußlands, jedoch abgesehen vom griechischen Volksgebiet, wohl seit den Tagen der slawischen Einwanderung zum unentbehrlichen Bestandteil der Weibertracht gehört und als Schmuck derselben reiche Ausgestaltung nach Form, Größe und Farbengebung erfahren (Taf. IX, 2, 4, 7, 16).

In Dalmatien und Bosnien finden wir große gewirkte Schürzen von blauer, seltener roter Grundfarbe mit einfachem Fransenbehang; die Ziermuster sind hier ausgesprochenermaßen streifig angelegt, stellenweise ist der Körper der Schürzen ganz klein, der Fransenbehang gewaltig groß (Herzegowina, in Bosnien, auch stellenweise in Bulgarien). Etwas andersartig trägt man sie, mit einem großen die Fläche überziehenden Rautenmuster in der Mirdita (Albanien). In Makedonien und Serbien sind die Schürzen meist rot

gefärbt, in Serbien treten an den broschierten Arbeiten gleichfalls wieder große flächenbedeckende Rautenmuster auf; die makedonischen Schürzen sind streifig gewebt.

Die rumänischen Schürzen (in Südungarn) zeichnen sich durch reichliche Gold- oder Silbersprengarbeit manchmal in glänzend durchgeführtem Geflechtmuster aus. In Dalmatien und Bosnien wird farbiger Tuchbortenbesatz und Kettelstichstickerei, Gold-Litzenbenähung u. s. w. zur Erhöhung des Schmuckes auf diesen Trachtenstücken angebracht, in Nordalbanien hat der Bortenbesatz, durch Ziernähte noch vermehrt, den eigentlichen Schürzengrund fast völlig überwuchert, und zu einem kleinen Mittelstück einschrumpfen lassen. Im südlichen Makedonien (Prilep, Monastir) scheint die Grundform der Wirkschürze bereits unbekannt, es werden hier diese Trachtenteile aus einem Leinenstück hergestellt, das mit einem breiten Saum in flächenfüllendem Wirkstich an die ursprüngliche Technik nur äußerlich erinnert. Die Musterung zeigt ähnlichen Charakter wie die der Hemdstickereien, von denen noch die Rede sein soll (Taf. IX, 6, 8). So gut wie gar nichts verlautet von gewirkten Schürzen in den griechischen Volkstrachten, was anbetracht der reichlichen Tätigkeit wenigstens privater Sammler auch auf diesem Boden einigermaßen auffällig erscheint. Da auch A. Boué (a. a. O., 460, 464ff.) von ihnen nichts zu berichten weiß, dürften sie hier größtenteils durch ein auch anderwärts anzutreffendes kurzes Faltenröckchen ersetzt werden, das sie auch schon in Makedonien vielfach vertritt.

Für die Herkunft der Technik und ihrer Träger ist es sehr beachtenswert, daß nach Miličević unter den vom Volke den Teppichmustern beigelegten Benennungen nur drei slawische sich befinden, während alle übrigen türkisch sind. Dagegen tragen die Muster auf den Trachten und Schürzen ausschließlich slawische Namen. Die slawischen Namen der Teppichmuster sind: „ploča“ Hufeisen, „ogledala“ Spiegel, „vraška kolena“ Teufelsknie, also rundweg die geometrischen Muster, wogegen die türkischen „saksija“ Blumentopf, „gjulovi“ Rosen, auf den neueren Stil des Pflanzenmusters gehen, das somit erst durch die Türken offenbar in Anlehnung an die asiatische Teppicherzeugung hieher verpflanzt wurde. Alle derlei Volksnamen benennen übrigens die betreffende Ziereinheit nur schlagwortartig und leiten sich keineswegs etwa unmittelbar von den naturalistischen Ursprüngen einer solchen Kunstübung her (Jireček, Bulgarien S. 204).

Zusammenfassung.
Der künstlerische Wert der Erzeugnisse.

Alles in allem sehen wir uns hier einem reichen Schatz von Formen und Techniken gegenüber, welch letztere fast durchgängig als „alteuropäisch“ zu bezeichnen sind, kaum mehr eine höhere wirtschaftliche Bedeutung, dafür aber um so mehr kulturgeschichtliches Interesse besitzen. Es ist der breite Untergrund dieses volkstümlichen Hausfleißes, auf dem alle kunstgeschichtlichen Untersuchungen über die Entwicklung der ältesten Zierstile in der europäischen Kunst und noch mehr des orientalischen Kunsthandwerks gerade auf diesem Boden aufzubauen haben. Nirgends haben sich wie hier über weite Länderstrecken und in reicher Abwandlung altartigste Techniken und die aus ihr hervorgegangenen Ziermuster in unverfälschter Reinheit miteinander verknüpft erhalten. Zwar treten sie weit einförmiger in ihrer Reihung auf als etwa auf den orientalischen Teppichen, aber in ihrer Einheitlichkeit stehen sie den Ursprüngen dieser Künste weitaus näher als diese. Kaum noch daß hie und da Blütensternmuster in der starren geometrischen Formgebung vereinzelt Eingang gefunden haben, oder daß die Zusammenfügung der S-Spiralen und Schnörkel in Herzblattform nach Art früher Geometrisierungen aus dem Bereich altmittelländischer Pflanzenmuster sich vollzogen hat; darüber hinaus sind fremde Einflüsse wirkungslos am alten Bestande der Technik vorübergegangen.

Auf ihre Bedeutung zur Erkenntnis der orientalischen Teppicherzeugung hat bereits A. Riegl in diesem Sinne aufmerksam gemacht. Immerhin ist auf die tiefreichende Kluft hinzuweisen, die diese rein geometrischen Musterreihen von dem entwickelten orientalischen Teppichmuster scheidet. Nur die — gleichfalls wie die erstgenannten Erzeugnisse broschierten — kaukasischen Teppiche gehören in die Reihe dieser alteuropäisch volkstümlichen Arbeiten. Sie alle knüpfen an die vorgeschichtliche Kunstübung an, die sich seit der Steinzeit in diesen Musterfolgen bewegt. Um wie viel mehr der orientalische Knüpfteppich selbst primitivster Art der geschichtlichen Kunst verschuldet ist, wird im Anschluß an die Wirkstickerei noch auszuführen sein.

Jedenfalls sehen wir uns hier vor der typologisch ältesten Schicht der osteuropäischen volkstümlichen Kunstübung, die wir auch technologisch, was Brettchen- und Zettelweberei betrifft, bereits in der Bronzezeit zu belegen in der Lage sind [8, 7, 69].

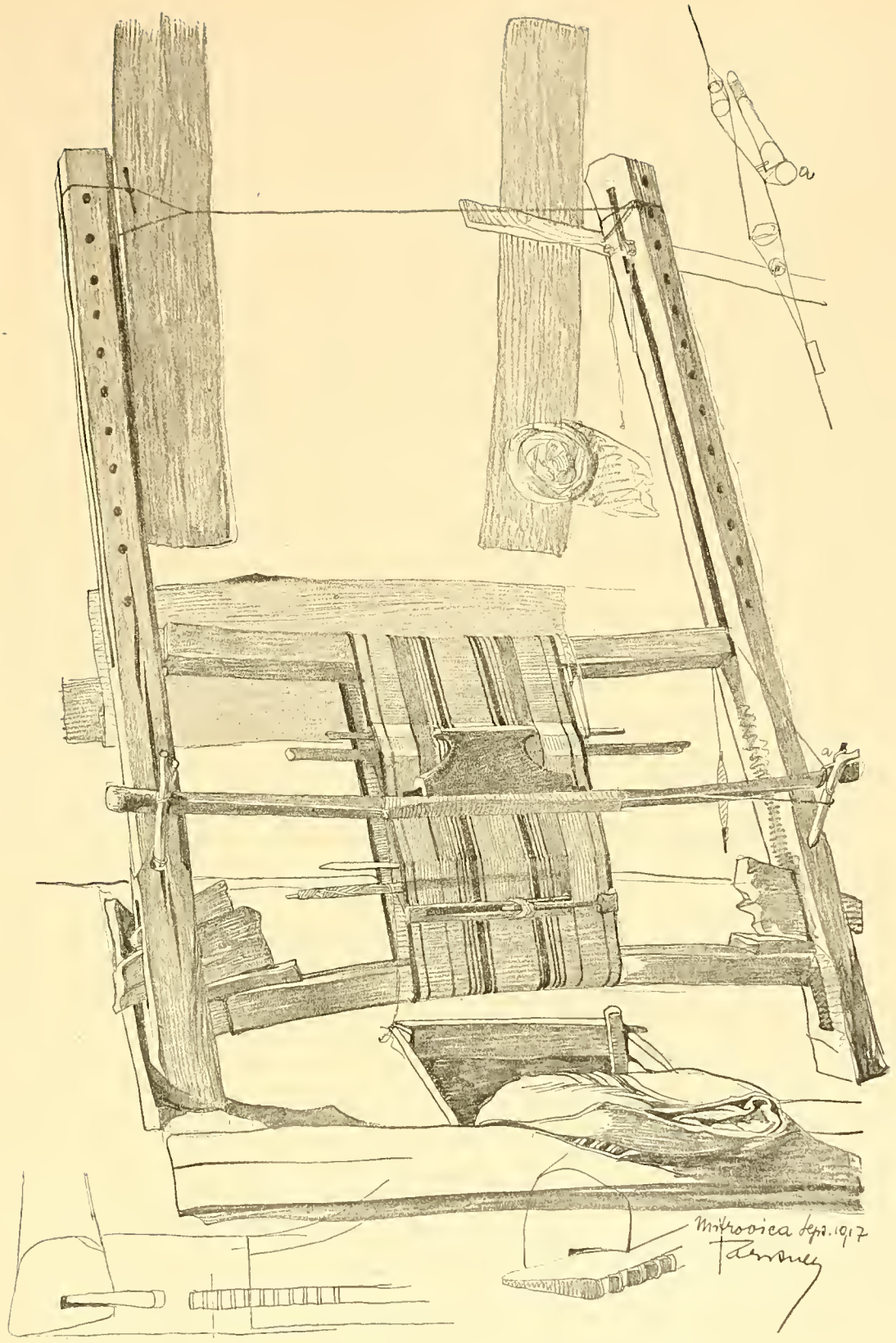


Abb. 21. Aufrechter Webstuhl zum Weben grober Ziegenhaarteppiche. Mitrovica und Kossowo.

Was diese Erzeugnisse unserem neuzeitlichen Geschmack wiederum so außerordentlich zusagen läßt, ist vielleicht gerade diese Losgelöstheit von geschichtlich gebundenen, dabei in ihrer Wirkung längst schon bis zur Verödung ausgebeuteten Kunststilen und nicht weniger auch ihre glückliche Farbengebung, die allerdings auch wieder nicht so sehr in weiser Zurückhaltung überlegenen Kunstempfindens, als vielmehr in der Einschränkung auf die der Natur abgewonnenen Farbenstoffe zu erklären ist.

Es ist die Schönheit der natürlichen Pflanzen- und Erdfarben, auch in ihrem Altern und Welkwerden, die wir hier immer wieder als verlorenen Schatz entdecken.

Den neuzeitlichen Künstlern und „Fabrikanten" steht ihr ganzer Zauber in gleicher Weise wie je zu Gebote, wenn er sich nur ihrer als Mittel bedienen kann und will, eine Forderung, die für höher zu bewertende kunstgewerbliche Arbeiten gewiß auch bei uns durchführbar wäre. Die Besinnung wird einer, oft lächerlichem Luxus frönenden Zeit hoffentlich nicht nur in spielerischer Laune kommen. Zur Warenkunde findet der ernster denkende Kunsthandwerker alles Bemerkenswerte in Büchern längst bereitgestellt. Volkswirtschaftlich kann auch dem modernsten Geschäftspolitiker eine reine Industrialisierung der Balkanvölker vom Fleck weg in keiner Form als ein aussichtsreiches Unternehmen erscheinen; so ist es Pflicht all unserer künstlerischen Arbeiter, diesen Hausgewerben in einer unserem Schönheitsbedürfnis wahrhaft dienenden Form ein vorläufiges Weiterleben mindestens nicht unmöglich zu machen.

2. Stick- und Wirkarbeit an feinen Grundstoffen.

Die Auszier der weiblichen Trachten (Hemdstickerei).

Freier als die künstlerische Gestaltung der Wirkarbeit hat sich die Entwicklung der Gewandstickerei und Zierstickerei auch im häuslichen Kreise bei den Völkern Südosteuropas vollzogen. Sie tritt uns hauptsächlich an den Hemdröcken der Frauen, wie auch an verschiedenen Schmuck- und Ziertüchern entgegen.

Der Hemdrock ist im ganzen hier ins Auge gefaßten Gebiet und weit darüber hinaus bis Zentralasien das Hauptstück der weiblichen Tracht, manchmal das einzige den Rumpf bedeckende Gewandstück überhaupt. Es wird allenthalben naturgemäß aus festerem Grundstoff hergestellt, als welcher hier seit grauer Vorzeit ein grobes Hausleinen bezeugt ist.

Derlei genähte Hemdröcke scheinen gerade auf illyrischem Boden schon im Altertum als ein nordischer Typus im Gegensatz zur bloß geschürzten Tracht der klassischen Völker sich herausgebildet zu haben, darauf deutet Name und Form der „Dalmatica" in der kirchlichen Liturgie; und verschiedene Verordnungen und Erlässe in Rom unter Kaiser Commodus schon im 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, welche die „Dalmatica" als männliches und weibliches Trachtenstück schon ziemlich häufig erwähnen, zeigen, daß diese genähten Gewänder damals auch schon in der Hauptstadt des Reiches sich einzubürgern begannen (vgl. Bruck-Auffenberg a. a. O., S. 39) [38].

Bei den Thrakern hinwiederum fiel ferner den Griechen die bunte Auszier der Gewandstücke auf, die sie übrigens auch bei verschiedenen anderen Barbarenvölkern des Nordens und Ostens kennen lernten. Daß es sich dabei tatsächlich vielfach um Stickerei gehandelt habe, dürfen wir vielleicht aus dem Namen der „phrygiones" schließen, der römischen Benennung für die gewerblichen Sticker, die man auf das Vorbild der Phryger Kleinasiens bezieht. In der Tat ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Phryger als Tochtervolk der Thraker hier im blühenden Feld orientalisch bunter Zierkünste alte gewohnte Handfertigkeit zu besonderer Blüte entfaltet haben und der „phrygische Stich", wie man vermutungsweise gerade den Kreuzstich zu nennen pflegte, würde gleichfalls keinen Fremdling im volkskundlichen Bilde Südosteuropas, wie wir es heute vor uns haben, bedeuten [38]. Jedenfalls mangeln uns heute aber noch die tatsächlichen Belege, um diese ältesten Andeutungen mit dem heutigen Volkskunstbesitz zu verknüpfen.

Mit dem Schmuck der antiken Trachten aus der frühchristlichen Zeit, ihren farbigen Spangen und runden und blattförmigen Einsätzen an Brust und Schultern haben die heutigen Arbeiten nur die Technik gemein; in den Mustern ist jede Beeinflussung durch die klassisch-mittelländische Kunst wieder gewichen und von viel altartigeren volkstümlichen Kunstformen verdrängt worden.

Wir haben in Überresten frühchristlicher Zeitstellung somit gewiß lediglich die modische Hochblüte alter volkskundlicher Gewandzier in zeitlich vorübergehenden Formen vor uns. Dagegen zeigen die dem

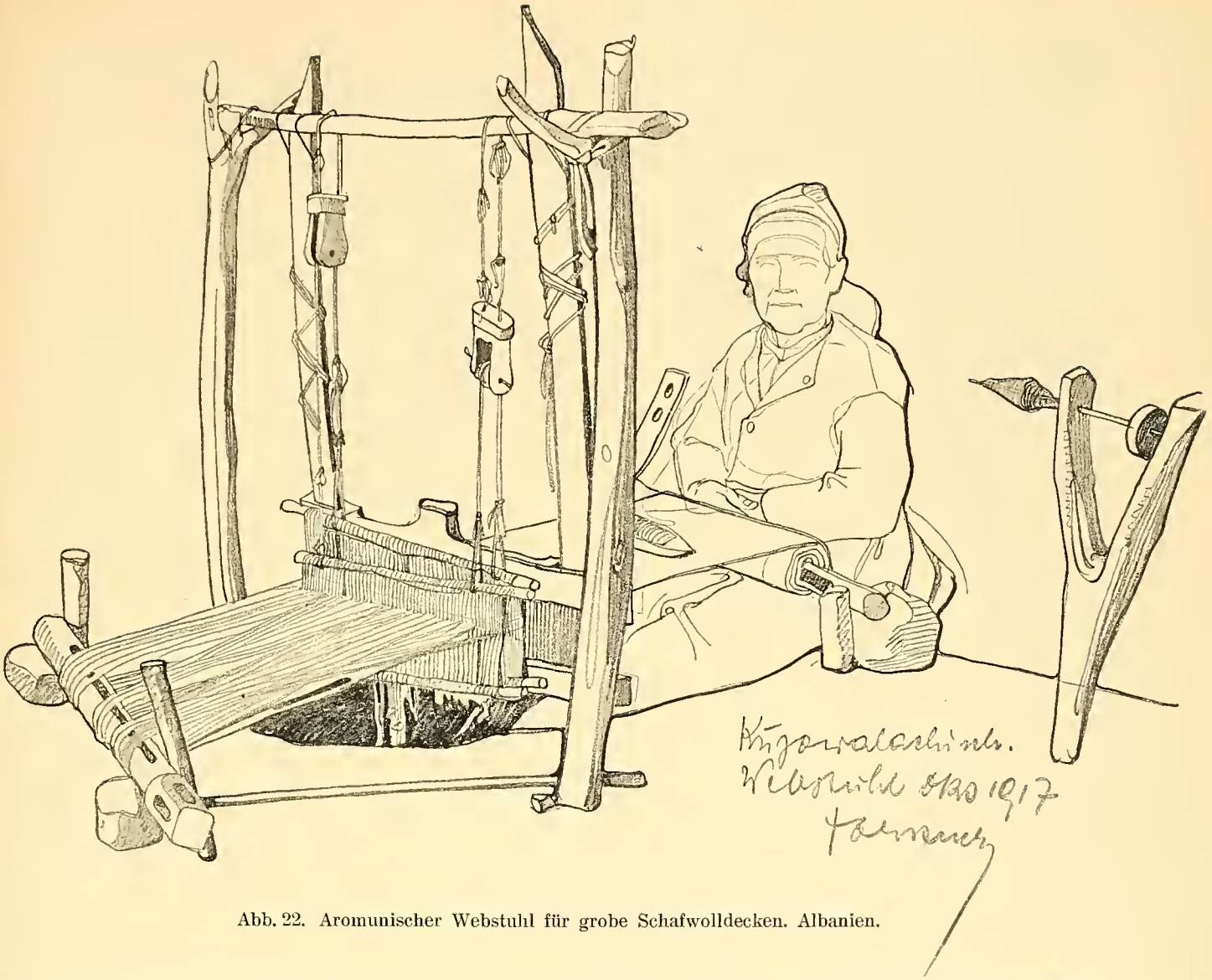


Abb. 22. Aromunischer Webstuhl für grobe Schafwolldecken. Albanien.

6. Jahrhundert angehörigen Mosaiken von S. Vitale in Ravenna bereits am Gewande des Heiligen jene Zierstücke in derselben geometrischen Mustergebung und an denselben Stellen angebracht, wie wir sie heute noch an den osteuropäischen Trachten in Verwendung finden. Damals hatte also dieser Zierstil bereits sich durchgesetzt, gewiß nicht als neue Erfindung byzantinischer Werkstätten, sondern auf alten volksmäßigen Unterlagen, wie ja auch die Technik bereits in früherer Zeit geübt wurde. Besonders charakteristisch ist die Umfangung des Musters mit einsäumenden, oft treppenförmig geführten Stilstichen. Noch heute wird in ganz Osteuropa bis zu den Mordwinen und Tscheremissen hin die Musterung der Hemdröcke mittels Wirksticharbeit bestritten, wobei nach alter Art die Umrisse mit abgetrepptem Stilstich, bzw. in Holbeintechnik schwarz umfangen werden (Taf. X, 3).

Bisweilen findet man auch reine Umrißstickerei in letzterer Technik, so bei den Ostjaken; ob farbige Auszier der Innenflächen bestanden hat, ist fraglich [52]. Jedenfalls legen derlei „mangelhafte" Stücke den Gedanken nahe, daß die Umrißstickerei namentlich in Treppen- und Kästchenstich, wie sie seit dem 15. Jahrhundert im östlichen Mittelmeergebiet vielfach geübt wurde und, in weinroter Seide ausgeführt an Besatzstreifen aller Art auf den griechischen Inseln bis in späte Zeit im Schwange blieb, aus einer Stilwandlung der Arbeiten zu rein zeichnerischer Ausführung durch Weglassung des farbigen Schmucks herzuleiten sei. Eine Bestätigung dessen läßt sich vielleicht auch in dem Sticknuster eines Brustlatzes aus dem Canaletat bei Ragusa (16. Jahrhundert) finden. Nach N. Bruck-Auffenberg zieht die Canaleserin, wenn sie Trauer hat, ein Hemd mit nur angefangener Stickerei an, bei dem erst die schwarzen Konturfäden des Musters eingearbeitet sind (a. a. O. S. 13, vgl. Taf. X, 3); ob dies auch bei den erwähnten

Phot. Hdt.
Abb. 23. Kirchentür, Patriarchat Ipek.

Belegstücken der Ostjaken zutrifft, geht aus den Mitteilungen Semayers a. a. O. nicht hervor, ist jedoch nach dem, was wir sonst von den Trachtensitten dieser östlichen Völker wissen, durchaus wahrscheinlich. So hat gewiß weitum im östlichen Europa die Sitte bestanden, Arbeiten mit reiner Umrißstickerei zeitweilig in Gebrauch zu ziehen; es war nur mehr ein Schritt, zu rein zeichnerischer Anwendung der Technik sich zu verstehen, wie wir dies etwa im Bereiche der italischen Kunstbetätigung seit dem 15. Jahrhundert sehen (vgl. Iklé a. a. O., Nr. 103).

Der Weg hiezu war in dem bildhaften Stil der ganzen Kunstbetätigung gerade in Italien gewiesen, in der zeichnerische Gestalten immer mehr Raum hatten als farbig flächenhafte Gebilde. Zudem war hier diese Arbeitsweise an keinerlei rituelles Kleidergebot mehr gebunden und hat solchergestalt in der Stickerei mächtig um sich gegriffen.

Hauptsächlich im Wege des italischen Kunsteinflusses ist sie dann wohl im oben bezeichneten Gebiet dauernd zur Geltung gekommen.

Neben der Wirkstickarbeit kommt auch der Kreuzstichstickerei eine nicht unwesentliche Rolle zu, so in Kleinasien, auch in Bulgarien, in letzterem Gebiet tritt nicht selten auch Plattstich in „türkischer Art“ auf.

Meist kommt bunte hausgefärbte Schafwolle oder auch — seltener — rotes Leinengarn zur Verarbeitung: nur die Küstenländer der Balkanhalbinsel, Dalmatien, die griechische Welt bevorzugen Seidenstickerei in prunkvoll schönen satten und doch geläuterten Farben. Die Auszier scheint zunächst in ganz natürlicher Weise auf besonders augenfällige Flächen gewiesen und tritt auch hier zu allererst in Erscheinung: so an Schultern, Brust- und Fußsaum sowie den Ärmelenden; erst in zweiter Linie werden auch die zwischenliegenden Flächen von Stickerei übersponnen, wobei diese Muster vielfach einen bedeutend späteren Stilcharakter an sich tragen als die Grundzier, eine Schichtung, die schon M. Haberlandt für diese und die karpathenländischen Arbeiten klargestellt hat.

In der Musterung sind, wie erwähnt, antike Überlieferungen kaum irgend wie nachzuweisen, doch sehen wir an den frühchristlichen Stickereien von Achmim bereits das Eindringen von Geflechtmustern in den klassischen Naturalismus [14].

Einen Überrest antiker Gewandzier können wir vielleicht am ehesten in den etwa 4 cm breiten rot gefärbten Einsatzstreifen erkennen, die an den Nord-Dalmatiner Frauenhemden die Ärmel ringsum entlang der Schulternaht umfassen: vielleicht schreiben sie sich von einem antiken „limbus“ oder „clavus“ her, wie ja auch A. Kovach die Zierstreifen serbisch-ungarländischer Frauenkopftücher mit den Purpurstreifen byzantinischen Kopfputzes in Zusammenhang bringt, eine Beziehung, die vielleicht auch auf die roten Randstreifen der Dalmatiner Kopftücher sich ausdehnen läßt [25, 35].

In der Wirkstickarbeit zur Verzierung der freien Flächen werden, wie erwähnt, uralte Geflechtmuster, überhaupt geometrische Wirkmuster aller Art, seltener Teppichmuster, Rankenmuster und noch seltener neuere pflanzliche Muster in geringster Veränderung abgewandelt, wozu noch einzelne besondere Mustergruppen örtlich hinzutreten (Taf. X).

Als älteste Typen stellen sich die gewirkten Zierstreifen an den Brustlätzen von Frauenhemden der Inseln und dem Küstenlande von Sebenico bis Zara dar. Sie sind in strenger „Mäander-“ bzw. Geflechtmusterung gearbeitet, die in ähnlicher Art auch an kroatischen Hauben [25, 44] in Syrmien sich findet (Taf. X, 2, 6, 7).

Es handelt sich hiebei um Abzweigungen und künstlerische Restbestände von hochaltertümlichen Ziermustern, die sich über Bosnien und das rumänische Volksgebiet, Südrußland bis zu den finnisch-ugrischen Völkern Großrußlands verfolgen lassen und in ihrem Eigenbestande wie in ihren Auswirkungen einen so bedeutsamen Mutterschoß der altweltlichen Kunstentwicklung bilden, daß hierüber ein kurzer zeitlicher und räumlicher Überblick vonnöten erscheint [1, 11, 14, 16, 27, 28, 32, 43—47, 49, 53, 54, 59, 60, 70, 72] (bes. Hoernes [28 u. 72, sowie 73]).

Das „Mäandergeflecht“ findet sich als ein der Technik entspringendes Zierelement bekanntlich in der Alten wie in der Neuen Welt überall dort vor, wo man mittels höherer Flechttechnik gemusterte Arbeiten in reicherer Gliederung der zweifarbig sich überkreuzenden Streifen herzustellen gelernt hat, in ganz Amerika so gut wie in Innerafrika, in Süd- und Ostasien und schon seit vorgeschichtlicher Zeit im Eurasiatischen Kulturgebiet, das uns hier besonders nahe angeht. Sein ältestes vorgeschichtliches Vorkommen als Ziermuster auf Bruchstücken eines gravierten Elfenbeinarmbandes in einer altsteinzeitlichen Fundstelle im Löß der Ukraine (Spät-Aurignacien-Stationen von Mezine, Gouv. Tschernigow) verdient insofern besonders angemerkt zu werden, als es in das Gebiet fällt, in dem bis heute dieses Ziermuster in weitestem Umkreis Anwendung in den Textilkünsten findet. In der jüngeren Steinzeit tritt das Mäandergeflecht sodann in reinster Ausprägung im östlichen Gebiet Europas auf, von wo es sich auch nach Mähren und Schlesien erstreckt, und ferner in Südosteuropa, namentlich in Bosnien und Serbien, wogegen im Westen nur Ausläufer dieses Stils in aufgelösten Resten und Teilen an der Keramik erkennbar sind. In der Bronzezeit zeigt sich trotz der durchgreifenden Wandlung des Zierstils zufolge der Metalltechnik und ihrer technischen und künstlerischen Voraussetzungen ein Fortleben dieser Ziermuster an keramischen Prunkstücken in Südungarn, auch in Bosnien. Eine wesentliche und diesmal auch volkskundlich auszuwertende Bedeutung spielen sie aber erst wieder in der ersten Eisenzeit.

Es sind, wie von den Archäologen schon längere Zeit klar erkannt, die damals nach Südeuropa vordringenden nordisch-indogermanischen Einwanderergruppen, vorab griechische Stämme gewesen, die einen geometrischen Zierstil mit Mäander- und Hakenkreuzmustern und anderen Zierelementen auf der südosteuropäischen Halbinsel gegenüber der schon an reicherer Kunstblüte auf naturalistischer Grundlage fortgeschrittenen Mittelmeerkunst zu Geltung gebracht haben: hier wurde er zum klassisch reinen Formenschatz geläutert, um dann in dieser Form vielfach wieder auf die nordischen Arbeiten zurückzuwirken (so an Tongefäßen der La Tène-Zeit in den Alpen- und Sudetenländern u. s. w.).

Aber abgesehen von derlei Rückwirkungen müssen die Hakenmäander u. s. w. nach den Zeugnissen italisch-etruskischer, adriatisch-illyrischer und auch nordalpiner Funde im Osten wie im Herzen des Erdteils damals schon die gesamte Kunst der Gerätezier beherrscht und bestimmt haben und die späteisenzeitlichen Funde von Koban in Armenien, wo neben figuraler, der Mittelmeerkunst entlehnter Zier ganz unvermittelt wieder diese Hakenmuster auf Gürtelschließen auftreten, machen es in höchstem Maße wahrscheinlich, daß sich diese Formen auch bis hieher erstreckt haben. Wie weit hier oder anderwärts eine Brücke zum ostasiatischen Musterkreis der gleichen Art bestanden haben mag, ist nach dem heutigen Stande der Funde nicht zu erkennen. Jedenfalls glauben wir die bisherigen Zeugnisse aus Mittel- und Osteuropa unbedenklich als vereinzelte Überreste aus einem zusammenhängenden großen Formen- und Stilgebiet deuten zu können und stützen uns hiebei wesentlich auf die Tatsache, daß noch heute vor allem die Textilkünste dieser Länder unabänderlich in diesen Formen sich ergehen, wo immer sie, ohne von deutlich erkennbaren geschichtlichen Kunstformen überschichtet zu sein, in volkstümlicher Ursprünglichkeit bestehen. Die Kontinuität der Bevölkerung seit jener barbarischen Vorzeit ist bei allen Verschiebungen im einzelnen sichergestellt, gleichwohl kann selbstverständlich keine bestimmte Zuschreibung etwa an indogermanische oder finnisch-ugrische Bevölkerungsteile erfolgen: es ist eine im einheitlichen Textilfleiß erwachsene nordisch-barbarische Kunstübung, die ihre Formen bald hier, bald dort zu denen der höheren europäischen Kunst mittelländischen Ursprungs gesellt, wo immer nordisches Volkstum sich die Pforten zu dieser südlichen Kultur eröffnet und durch sie geschichtlich wirkt und überliefert wird, so namentlich in der La Tène-Kultur, ferner in ganz Mitteleuropa in der römischen Provinzialkunst — besonders der Donauländer. Auch in den alemannischen Reihengräberfunden von Oberflacht in Württemberg aus dem 5. und 6. Jahrhundert nach Christus, ja selbst noch in den kunstgewerblichen Leistungen des Mittelalters wirken auf deutschem Boden diese Formen nach, wie gravierte Holzkästchen und vor allem zahlreiche Leinenstickereien mit Hakenkreuzmustern u. s. w. (Stephani a. a. O., S. 366ff., 670ff.) beweisen.

Dazu gesellt sich aber im Mittelalter noch eine zweite von Osten herkommende und den Mittelmeerkreis beherrschende Kunstströmung dieser Art. Schon das hellenistische Kunsthandwerk hat anscheinend aus dem barbarischen Norden und Osten zahlreiche Geflechtmuster, im besonderen auch den Geflecht-Mäander bezogen, und zwar in der Zeit, in welche die Textilfunde von Achmim fallen.

Zu vollster Entfaltung und Wirksamkeit hat aber erst die bildlose islamische Kunst diesen Musterkreis gebracht.

Im einzelnen ist es freilich noch keineswegs aufgeklärt, wie und auf welchen Wegen sich im Bereich all der mannigfaltigen meisterhaft schwungvollen Schling- und Flechtmuster in Architektur, Holzbildhauerei und anderer Zierkünste des Islam der ganz strenge eckige Geflechtmäander in Holzschnitzerei, namentlich an Türfüllungen für Moscheen und Kirchentüren (Abb. 23) in Ägypten wie in Sizilien oder in Albanien und Serbien vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, ferner in ganz neuzeitlichen Vertäfelungen in Albanien und anderwärts, so gut wie an mittelalterlichen steinernen Sarkophagen aus dem 15. Jahrhundert, z. B. in Ipek sich immer wieder durchgesetzt hat. Seine Auswirkungen im Bereiche der Textilkünste reichen noch weiter: sie lassen sich über das alte Reich Meroe in Oberägypten bis nach Innerafrika (Plüschstoffe des Kongogebiets) verfolgen, anderseits — vermutlich vermittelt durch die blühenden Textilwerkstätten Unteritaliens — in der Seidenstickerei bis in die fromme Kunst der mittelalterlichen Frauenklöster Deutschlands und Englands.

Das klassische Beispiel solch üppiger Geflechtmusterung des Stoffgrundes etwa im 13. und 14. Jahrhundert bietet der Ornat aus dem Frauenstifte Göß bei Leoben. Hier nun ist es freilich schwierig zu sagen, ob allein bodenständiges Gut hier wieder auflebt, oder ob spätere Einflüsse des Islam in Unteritalien mit am Werke waren. Vielleicht treffen wir die richtigste Entscheidung, wenn wir den Musterkreis für altosteuropäisch und damals auch in Mittel- wie teilweise in Südosteuropa volkstümlich, die höhere Technik und reichere Ausführung in Seide aber als eine dem Süden (Süditalien) entlehnte Kunst betrachten. Völlig von der Hand zu weisen ist die Annahme O. v. Falkes (Ill. Kunstgesch. I, 297) die Entstehung dieser Muster sei als eine „teils unbeholfene, teils gewollte, teils durch den Leinengrund bedingte (!) Zerstückelung und Umbildung der spätrömischen Bandgeflechte und Mäanderornamente" zu erklären. Die ungeheure Ausbreitung dieser Muster ist nur aus alten volksmäßigen Unterlagen aus einer Zeit vor den zerstreuenden Bewegungen der Völkerwanderung zu erklären und auch der griechische Mäander stammt wie gezeigt von eben daher.

Vielleicht auf oder neben dem Wege, den die klösterliche Sticktechnik nach Norden genommen hat, liegen die erwähnten Dalmatiner Frauenhemden. Wir finden an ihnen dieselbe zweistreifige Durchführung des Musters, wie sie für das erwähnte Gößer Prunkgewand charakteristisch ist, das übrigens gleichsam eine Musterkarte der sämtlichen heute in dieser Volkskunst gebräuchlichen Sticharten aufweist. Daß ihre Ausführung nicht als eine volkstümlich bodenständige Leistung ihrem Ursprung nach angesehen werden kann, liegt vor allem an der Tatsache, daß diese reichen Brauthemden lediglich auf ein kleines Inselgebiet zwischen Zara und Sebenico an der dalmatinischen Küste beschränkt sind, während in der unmittelbaren Nachbarschaft (Knin u. s. w.) tatsächlich älteste Technik und Musterung dieser Art sich zeigt. Wenn wir die einfarbig auf ausgespartem Leinengrund gemusterten Brustlätze dieser Striche in ihrem einfachen und strengen Aufbau mit alten anderen künstlerischen Leistungen dieses Kreises vergleichen, können wir getrost behaupten, es sei hier — typologisch gesprochen — die Stamm- und Urform aller derlei Technik, wie sie von Dalmatien bis an die Ostgrenze Europas sich in der oben dargelegten Verbreitung verfolgen läßt, gegeben.

Die Muster heben sich in ihr in der Regel vom weißen Grunde ab oder werden durch Aussparung des weißen Grundes gewonnen, so in den abgeschlosseneren Teilen Dalmatiens, in Bosnien u. s. w. Die Einsäumung bzw. Umrahmung wird allenthalben von jener Art „Zinkenrauten" bestritten, die dem Kunstforscher vor allem aus der orientalischen Teppichmusterung geläufig sind. Sie haben auch in der Hemdrockstickerei der griechischen Inseln (Lesbos, Mytilene u. s. w.) die meist in Stilstich ausgeführt wird, ihre Spuren hinterlassen, im ganzen müssen wir diesem Musterkreis aber einen östlicheren Schwerpunkt zubilligen, denn er findet sich durch den ganzen zentralasiatischen Gebirgsgürtel bis zu den hinterindischen Bergvölkern fortgesetzt und taucht selbst noch auf der Insel Hainan auf (Taf. X, 4, 7). Eine zeitliche Gliederung der Entwicklung der Muster zu versuchen, ist über die gebotenen Umrisse hinaus kaum möglich und wird wohl auch nie ein wesentlich geändertes grundsätzliches Urteil über die kulturgeschichtliche Stellung dieses Stilkreises herbeiführen.

Eine Mustergruppe scheint sich den ältesten Typen verhältnismäßig spät unter der Einwirkung geschichtlicher Kunstformen gesellt zu haben, es sind dies Schnörkelkreuzmuster, Rauten mit ausgeschnörkelten bzw. eingerollten Ecken u. dgl. (Taf. X, 5, 8, 12).

Wir finden sie heute als Aufnäharbeiten in Leder in Nordafrika bis zu den Mandé-Völkern, so gut wie auf einem kleinasiatischen Teppich, den Lessing ins 15. Jahrhundert versetzt, auf zentralasiatischen Teppichen u. s. w. [46]. Vielleicht haben wir darin die Geometrisierung und Stilisierung von Herzblattgruppen u. dgl. zu erblicken, die aus dem Bereiche der Mittelmeerkunst immer wieder in den nordisch-geometrischen Kunstkreis aufgenommen worden sind.

Die religiöse Heiligung des Kreuzsymboles in christlicher Zeit hat die Verbreitung ihm angeähnelter Motive sicherlich gleichfalls gefördert.

Alles in allem ergibt sich die Bedeutung dieser tausendfältig angewendeten Ziermuster der Volkskunst Osteuropas darin, daß wir in ihnen den Ausdruck eines Jahrtausende alten Stilkreises der alten Welt erblicken, der hauptsächlich in handwerksmäßiger Technik vorwiegend der Textilarbeit wurzelt und als angewandte Kunst in dauernd unveränderlichen geometrischen Formen den naturalistischen freikünstlerischen Schöpfungen der alten Mittelmeerländer und aller geschichtlich lebendigen Kunst gegenübersteht. Belebend hat sie auf diese mit ihrem vorwiegend bildmäßigen Charakter im Wesen niemals gewirkt, vielmehr, wo sie in diese eingedrungen ist, immer nur in Zutaten, im rahmenmäßigen Abschluß ihrer Vorwürfe, in ihrer Gliederung und der Steigerung der Architektonik geltend gemacht.

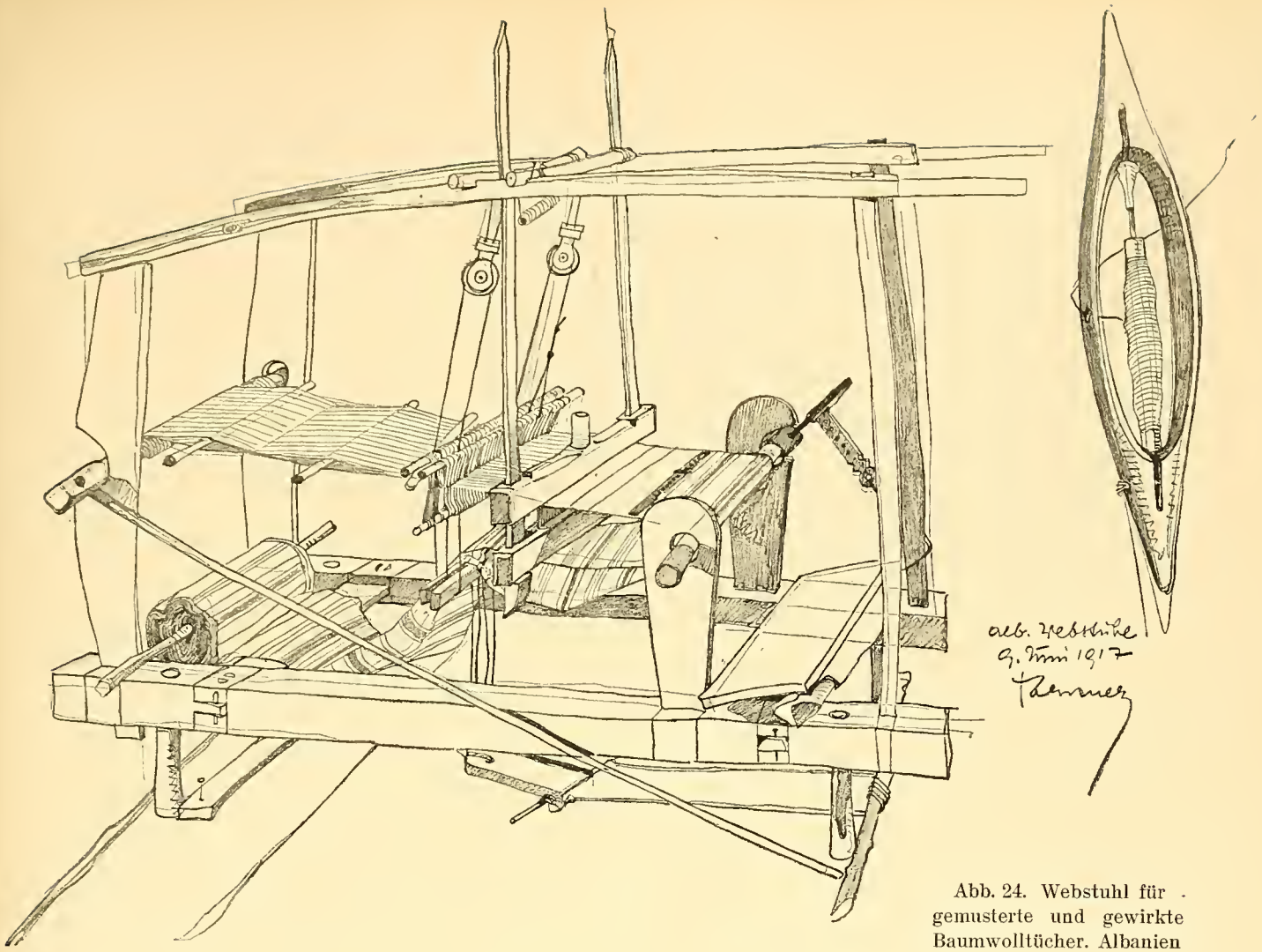


Abb. 24. Webstuhl für gemusterte und gewirkte Baumwolltücher. Albanien

Daher ist es keineswegs ein geändertes „Kunstwollen“ dieser Mittelmeerkunst in den Spättagen der Antike gewesen, wie A. Riegl [47] vermeint hat, wenn alles Bildhafte damals diesen geometrischen Flächenmustern fast zur Gänze weicht, vielmehr eine zeitweilige „mechanische“ Verdrängung auf allen Linien durch jene Kräfte, die in den Reihen eines aus dem Norden und Osten her sich neu gestaltenden Volkstums dessen Schmuckbedürfnis mit ihrem handwerksmäßigen Können auch auf dem Boden der antiken Welt zu befriedigen hatten; ihre Kunst ist auf ihm bis zum heutigen Tage eine „volkstümliche“ verblieben. Daß es sich in der Tat um einen zusammenhängenden Kreis und hervorragenden Bestandteil alter Volkskunst handle, die in der lebendigen Arbeit des Volkes fast unverändert wurzelt, beweist uns das räumliche und zeitliche Bestehen dieser Musterkreise in Osteuropa von der jüngeren Steinzeit angefangen. Mag auch jede der vorgeschichtlichen Entwicklungsstufen einen eigenen ihr charakteristischen Zeitstil ausgeprägt haben, so verharren doch immer wieder Einzelbelege in den ganzen oben ausgesteckten weiten geographischen Grenzen, in strenger, reiner Formgebung des Mäandergeflechts; weder in der Keramik noch in der Metallarbeit zeigt sich unorganische Entartung noch zeichnerische Verbildung im Laufe der Zeit, wie sie bei flüchtigerer Nachzeichnung namentlich auf Tongefäßen allenthalben und in allen Erdteilen sich verfolgen läßt; ein Beweis, daß seine Überlieferung in lebendiger Weise auf technologischen Grundlagen sich durch alle diese Zeiten gleichsam anonym erstreckt hat. Nur so ist auch die überwältigende Beeinflussung erklärlich, die dieser Musterkreis in der Völkerwanderung auf die gesamte Kunst des römischen Weltreiches auszuüben vermocht hat. Wenn man es einmal gelernt hat, an der geographischen Verbreitung gewisser Kunstformen methodisch nicht achtlos vorüber zu gehen, dann fügt sich auch die Entwicklung des römischen Mosaiks sinngemäß in diese Erkenntnis ein. Gerade die illyrischen Provinzen sind es, man vergleiche etwa die Mosaiken in Bad Ilidže in Bosnien oder in Aquileja, in denen jenes Überwuchern der Bandgeflechte aus der Umrahmung bis in die Bildfläche selbst eintritt, die „innere Entwicklung“ in dieser Hinsicht bedeuten oder beweisen soll. Tatsächlich beweist sie nur, daß hier — im Mantel der Antike möchte man sagen — barbarischer Stil und seine Formenüberlieferung in der Blütezeit des Reiches obsiegt, während Afrika oder Spanien diese Entwicklung niemals durchgemacht hat [70].

Uralt im Mittelmeergebiet ist ferner der große Kreis der Schräg- und Rautenmuster, der namentlich zur Füllung der Brustflächen der Hemdröcke und der Ärmelsäume verwendet wird. Er hat aber doch in seinem heutigen Formenschatz wohl in erster Linie Zusammenhang mit den soeben besprochenen Ziertechniken des Ostens, wobei die Einführung derselben auch in die volkstümlichen Wirkarbeiten Italiens sich in erster Linie unter dem Einflusse des islamischen Textilfleißes vollzogen haben dürfte (Taf. X, 1, 11, 14).

Die Ziereinheiten weisen somit einerseits auf Zusammenhänge mit der Technik, eine andere Gruppe pflanzlicher Vorwürfe (Blütensterne u. dgl.) entspricht dem Formenschatz der orientalischen Teppiche. Dazu treten als flächenfüllende Muster Vorwürfe, die örtlich recht verschiedenartigen Charakter besitzen.

Auf Dalmatiner Hemden begegnet ein Spiel eckig geführter Ranken, das gleichfalls Zusammenhänge mit orientalischen Teppichmustern, im besondern der Nomadenteppiche aufweist. Ebenso wiederholt der Schulterschmuck der karpathenländischen Bauernhemden Einzelmuster dieser Art, außerdem tritt hier und in Dalmatien wie auf den finnisch-ugrischen Hemden gerade an den Ärmeln ein Blütenzweigmuster in Kreuzstich auf, das etwa westeuropäischen Formen des 17. und 18. Jahrhunderts entspricht; doch sind diese Vorwürfe auch in der Farbengebung so scharf voneinander geschieden, daß über die unterschiedliche Stellung derselben kein Zweifel obwalten kann. Sie stehen viel klarer in einem weiten Geltungsbereich nebeneinander als wir sie etwa in dem bunten Formen- und Farbengewirr eines und desselben orientalischen Knüpfteppichs ausgestreut finden. Man gewinnt, gerade was den Charakter der altartigsten und volkstümlichsten Leistungen dieser letzteren Kunst, der Nomadenteppiche, betrifft, den Eindruck, als habe man hier — unbekümmert um die strengen Gesetze der Wirktechnik — eine anderwärts erarbeitete Formensprache gleichsam ohne eine richtige Grammatik übernommen und verwendet. Durchaus nicht um „naive" Formen, eine „Nomadenkunst" nach A. Riegl handelt es sich, am allerwenigsten bei den eingestreuten Tiergestalten, sondern um regellos gewürfeltes Gut, dessen Vorbilder in einer bei den ansässigen Völkern stilgerecht entwickelten Wirk- und Webearbeit zu suchen sind, deren Bedeutung für die östliche wie die westliche Kunst aufzuhellen unsere Ausführungen bemüht waren [46], und die ihre besseren und vollendeteren Leistungen dem primitiveren Textilfleiß als Vorbild geboten hat.

Den wichtigsten urkundlichen Beleg nebst den stilkritisch ebenso wesentlichen Tatsachen hiefür bildet wohl eine Bemerkung Marco Polo's, auf die zuerst E. Oberhummer [63] aufmerksam gemacht hat: „... Die anderen Klassen sind Griechen und Armenier, die in Städten und festen Plätzen wohnen und von Handel und Gewerbe leben. Die besten und schönsten Teppiche werden hier gewirkt, auch Seidenstoffe von Karmesin und anderen herrlichen Farben."

Die „Nomaden" — Gruppen verschiedenster völkischer Zugehörigkeit, wie der Ethnologe weiß — haben diesen Besitz bei ihren Bewegungen weitum weitergegeben und als Primitivgruppen gegenüber aller geschichtlichen Kunst zäher bewahrt, mehr aber kaum.

Blumenmuster anderer Art treten in der Ärmelstickerei südserbischer Frauenhemden auf, wobei gewisse Ähnlichkeiten mit den Stickereimustern auf den noch zu besprechenden Schmucktüchern auffallen; die aus Töpfen aufwachsenden verzweigten Blumenstöcke zeigen Entsprechungen zu abendländischen Arbeiten dieser Art, Schnörkelkreuze vermitteln nach dem Osten. Alles in allem ist der Ursprung der Muster kaum vor das 17. Jahrhundert zu verlegen (Taf. X, 16, 17).

Bulgarische Hemden zeigen in der Umgebung von Dupnica streng im Viereck zusammengefaßte Blüten- und Zweiggebinde in Plattstickerei, unter denen ganz seltsam das Hakenkreuz regelmäßig seinen Platz findet; zeichnerisch gemahnt das Muster an den „style flamboyant" mancher Plattsticharbeiten, von denen noch die Rede sein soll (Taf. X, 9).

Andere Hemden zeigen Schenkelkreuzmuster, auch Blattwedel in Reihung, sämtlich in gegittertem Wirkstich in rotem Leinengarn ausgeführt, wobei ab und zu auch lateinische Buchstabenreihen in die Auszier einbezogen sind. Dies wie die Farbengebung (in Leinengarn!) ist sicherlich der siebenbürgisch-sächsischen Leinenstickerei entlehnt, wogegen die Muster im allgemeinen östlichen Ursprungs sind (Taf. X, 12, 15).

Die Schmucktücher.

Die reichste stilistische Abwandlung im Zierat des Grundgewebes und der Stickerei zeigen die Kopf- und Schmucktücher, die schon des öftern wegen ihrer Farbenschönheit und kunstvoll sauberen Ausführung bei einer schier unerschöpflichen Musterfülle die Aufmerksamkeit künstlerisch

wie geschäftlich interessierter Kreise des Abendlandes hauptsächlich im kleinasiatisch-levantinischen Handelsverkehr auf sich gelenkt haben, kunstgeschichtlich dagegen kaum je beachtet wurden. Um ihre kunstgeschichtliche Stellung vollauf zu würdigen, müssen wir auch hier nach ihren volksmäßigen Unterlagen in weitestem Umkreis Umschau halten.

Mit dem Zierstil der Tracht selbst verknüpft erscheint ihr künstlerischer Schmuck lediglich an den übereck zu faltenden Kopftüchern der Frauen in Norddalmatien und Bosnien, die in überraschender Gleichartigkeit in der Tracht der Mordwinen wieder erscheinen.

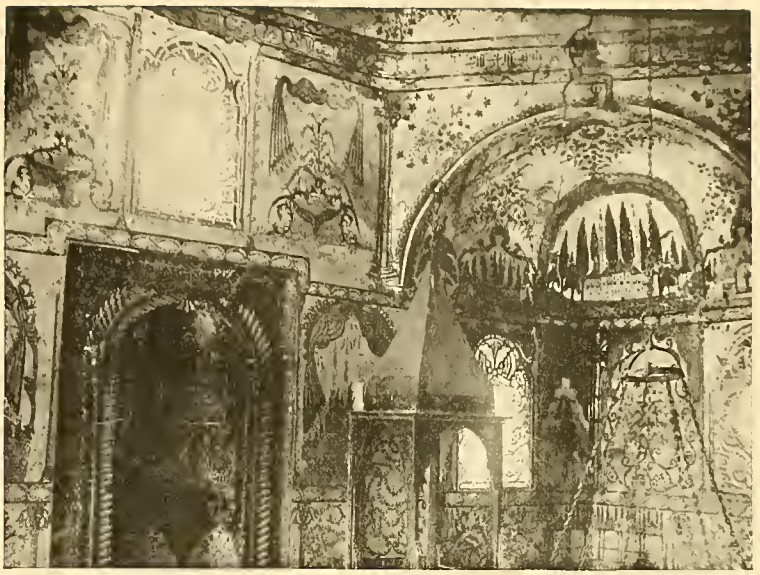


Abb. 25. Inneres der großen Moschee in Pekinje. Phot. Hdt. Freskenbemalung vor 1800.

Auch der von M. Haberlandt als älteste Zier gekennzeichnete rote Einsatzstreifen kehrt dort als rotbrauner Randstreifen wieder, wogegen Durchbruchsäume und Klöppelspitzenbesatz des adriatischen Küstengebietes wohl der italienischen Schmucktechnik verdankt werden. Die Kästchenstickerei des roten Streifens wurde schon früher als abgeleitet aus flächenfüllendem Zierat gekennzeichnet (s. o. S. 41).

Das Innenfeld des Tuches wird in Bosnien etwa mit einem einfachen Rauten- oder Streifenmuster in Wirk- und Stilstich bestickt, in Dalmatien finden wir entsprechend der fortgeschritteneren Hemdzier vorwiegend pflanzliche Muster auf einem in Kreuzform unterteilten Grunde, in Kreuz- und Stilstichstickerei vor; die Blüten sind manchmal in die Formen des Schnörkelkreuzes oder Doppelkreuzes # übergeführt oder dieses selbst tritt auf; auch findet man Blütenzweige in streng fiederförmiger Anordnung oder ebenso abgezirkelter Knickung ganz in der Art der ruthenischen Hemdstickereien. Wir sehen darin eine von vorderasiatisch-persischen Pflanzenmustern beeinflußte Arbeit, die ihre Entsprechung etwa in den volkstümlichen Leinenstickereien des Abendlandes, angefangen vom 16. Jahrhundert, besitzt und zeitlich gleichartig mit dieser sich entwickelt haben dürfte.

Den Hauptstock der Arbeiten bilden rechteckige lange Schmuckschärpen mit streifiger Verzierung der Enden.

Auf ihre weitreichende Geltung als Zierat für Haus und Tracht, als kirchliche und heidnische Opfergaben, als die wir sie vom mittelalterlichen England bis Zentralasien verfolgen können, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen [21].

Im Mittelmeergebiet tauchen Schärpen mit streifig durchwirkten Enden zufrühest in den Gräberfunden von Achmim auf und auch in Mittel- und Nordeuropa haben wir uns derlei Tücher in gleicher Art mit buntem Gewirk verziert zu denken, wie Schriftquellen und stoffliche Reste übereinstimmend dartun.

Heute sind sie als Kopf- und Zierschärpen gegen Westen hin auf das slawische Volksgebiet beschränkt — so in Mähren; auch in Südungarn treten die letzten Ausläufer bei den Serben des Sárköz auf [21, 27, 33, 35, 13].

Die heutigen volkstümlichen Arbeiten Ost- und Südosteuropas zeigen in der Regel streifige Musterung des Grundgewebes, zum Teil auch Schrägmusterung und Broschierung, so in Syrmien, im Karpathengebiet, in der Ukraina. In ersterem Gebiet wie auch in Albanien und Altserbien wird der Grund auch in mühsamer Nadelwirkerei ausgestaltet, wobei gebleichter und ungebleichter Schuß in wirksamster Weise zur Musterbildung zusammentritt. Dazu tritt farbiger Durchzug der Enden mittels der Wirknadel, der nur an älteren albanischen Arbeiten (bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts) geometrische Rauten- und Kreuzmuster beibehalten hat, anderwärts aber vielfach zu anderer Gestaltung fortgeschritten ist (Taf. XI, 1—8 u. Abb. 24).

So finden wir in Altserbien heraldisch gepaarte Tiere zwischen Zypressen, „lebensbaumartige" Blumenstöcke mit Tulpenblüten und einer Palmwipfelbekrönung; die Vase, aus der der Baum aufsprießt, ist ganz winzig angedeutet. In Albanien werden heutigentags ähnliche, der Stickerei entlehnte Muster in strenger Reihung mit älterem Gut bunt vermengt.

Schon hier fällt vielfach die Unbekümmertheit auf, mit der Ziereinheiten in ganz verschiedenen Größenverhältnissen nebeneinandergesetzt werden, noch viel mehr tritt dies an den Bildgruppen der Stickarbeiten hervor, wie noch auseinanderzusetzen sein wird.

Die Stilisierung der im Orient ja uralt herkömmlichen Muster dürfte etwa im 18. Jahrhundert festgelegt worden sein.

Plattsticharbeit, die sich in vielen Belangen an die Wirkstickerei der Hemden anlehnt, mit Rauten- und Blütenrosettenmustern findet man an Schärpenenden einerseits in Südungarn, anderseits im griechischen Teile Makedoniens (Taf. X, 14).

Die in Stickerei verzierten Schärpen bilden im übrigen weitaus die Mehrheit in der ganzen Gruppe, wobei wir zwei Untergruppen mit einiger Begründung voneinander unterscheiden können, die aus dem Hauswerk und Hausgewerbe entsprungenen Arbeiten vorzugsweise im slawischen Binnengebiet der Halbinsel und die stärker vom westlichen Handelsgebiet beeinflußten Haremsarbeiten, Familienkunst und „Damenarbeiten" zugleich, die sich in mehr oder minder gleicher Ausprägung auch über die Levante, Kleinasien und Syrien verfolgen lassen [12, 30, 50].

Die ersteren werden durchgehends auf streifig gemusterten Geweben stärkerer Beschaffenheit — bei uns unter dem Namen „bosnische Leinwand" bekannt — ausgeführt, wobei einzelne Streifen auch in sehr feinfädigem Schuß gearbeitet sein können. Regelmäßig ist dies an den zur Aufnahme der Stickerei bestimmten Enden der Tücher in Altserbien und Makedonien der Fall, da die feine mit Gitterdurchbrüchen, zartem Stilstich u. s. w. arbeitende Stichtechnik diese Verfeinerung voraussetzt. Die karpathenländischen Webereien dieser Art zeigen demgegenüber noch keinerlei solche Abänderung, so daß es im hohen Grade wahrscheinlich ist, daß diesen Tüchern die erwähnte Auszier ursprünglich fremd und erst aus dem Bereich der viel weiter verbreiteten Musselin- und Tüllstickereien der zweiten Gruppe auf sie übertragen worden ist. Diese letztere wird in der Regel auf feinem Batist oder musselinartig locker gewebten Stoffen angebracht und zeigt im einzelnen eine womöglich noch reichere Abwandlung der ohnehin vielgestaltigen Muster als die erste Gruppe, so daß bisher kaum irgend eine allgemeine Charakterisierung derselben versucht worden ist.

Unerschöpflich oder gar besonders vielfältig in ihren Vorwürfen sind die Muster aber keineswegs; man tut am besten, sie auf Grund möglichst stilreiner Arbeiten in die geläufigen Stilstufen der Weltkunst im Osten und Westen einzugliedern, was beim überwiegenden Teil nicht schwer fällt.

Da läßt sich einmal die Gruppe der Musselinstickereien aussondern, die in der Regel auf ungebleichtem Grund mit zarten Farben sich vorfindet und den treppenartig gestuften Stilstich und eine Art Gitterstich bevorzugt, der aus der natürlichen Zusammenziehung des zarten Grundes bei Anwendung der Kreuzstichtechnik sich herausgebildet zu haben scheint.

Bei solcher technischen Entsprechung ist es am leichtesten erklärbar, daß diese Arbeiten auch nach ihrer Musterung, eckig verästelten Blütenzweigen mit und ohne Vasenfuß, abgeschlossen von Rankensäumen u. dgl. so sehr unseren feinen mitteleuropäischen und auch italischen Leinenstickereien in Kreuzstich zumal aus dem 17. Jahrhundert gleichen; sie stellen eben den gleichen Typus in orientalischer Ausprägung dar. Auch ihr Verbreitungsgebiet vorzugsweise im Bereich des Levantehandels, weniger in den Binnengebieten stimmt dazu, wenn man für sie ein von abendländischer Kunst gefördertes Hausgewerbe voraussetzt.

Aus zweiter Hand haben derlei Technik, wie oben vermutungsweise geäußert, die altserbischen Schmucktücher, Erzeugnisse des alt-bodenständigen Hausgewerbes der Frauen, übernommen, wobei neben reicheren Blütenstraußmustern, die allenthalben — so auch in Anatolien — im 18. Jahrhundert dem Musterschatz dieser Technik einverleibt worden sein dürften, besonders die Architekturgruppen beliebt geworden sind, die ganz seltsam morgenländische Hausformen mit Zypressenbäumen, Blumen und Vogelschmuck bildmäßig ohne Rücksicht auf Größe oder perspektivische Anlage zum reihenweise wiederholten Motiv vereinen (Taf. XI, 2; XV, 3).

Trotz ihrer weitgehenden Stilisierung sind auch diese Vorwürfe mit den architektonisch und figural ausgestatteten Landschaftsgründen und Szenen zu verknüpfen, die sowohl an italischen wie namentlich an russischen Netzarbeiten in der Volkskunst die Malerei und Bildwirkerei (Gobelinarbeit) der höheren Kunst seit dem 17. Jahrhundert ersetzen; ähnliches war ja auch im zeitgenössischen Freskenschmuck Albaniens wie im kunstgewerblichen Zierstil überhaupt festzustellen [45].

Weitaus weniger mannigfaltig noch in ihren Grundtypen ist der Musterschatz der im großen und ganzen dem 18. und 19. Jahrhundert zuzuweisenden Plattstichstickerei, die hier gerade so gut wie in Europa vorzugsweise Blumenstreumuster und Blumensträuße in Töpfen,

meist in strenger Einzelreihung der Ziereinheiten abwandelt (Taf. XII—XV). Wir finden die Arbeiten in Südeuropa ebensowohl wie auch in Südosteuropa, Kleinasien durchsetzt mit Stücken, die stärkste abendländische Beeinflussung in barockem Sinne zeigen. In der Sorgfalt der Ausführung mit Konturierung und Schattierung kann man sie ohneweiters als Nachbildungen der abendländischen Nadelmalerei ansehen, die namentlich im Binnenlande durch kirchliche Stickereien, Behangdeckchen, z. B. an Altären im Patriarchat Ipek, vermittelt sein dürfte[1]) (Taf. XV, 5, 6).

Phot. Hdt.
Abb. 26. Kuppel der großen Moschee in Pekinje (Albanien) mit Freskenschmuck.

Ihnen gegenüber stehen die Reihen und Folgen von orientalischen Blattwedelmustern, die halbrund gebogen, in gewandterer oder minder gewandter Zeichnung immer wiederkehren (Taf. XIII, 3; XV, 1, 2).

Dem Stil nach sind diese charakteristischen gezackten Blattwedel sicherlich aus dem gleichen Musterkreis abgeleitet, dem die dem 16. Jahrhundert zugeschriebenen „Schach-Abbas"-Muster orientalischer Teppiche angehören. Er hilft selbst noch im Abendlande die ungemein reizvolle Zeichnung der ungarländischen Damenstickereien des 17. und 18. Jahrhunderts aufbauen. Finden sich immerhin auf diesem Boden schon abendländische Gesittung und geläuterter Formensinn vor, so daß hier diese Muster gleichsam schon in einen westlichen Stil übersetzt sind, so beherrschen sie dagegen in den Balkanländern noch ganz frei und selbständig das Feld stilistischer und farbiger Wirkungen. In zeichnerischer Hinsicht sind die Einzelformen über den Stil wie er uns in den sogenannten Rhodosfayencen im 16. und 17. Jahrhundert entgegentritt, in barocker Weise fortgestaltet worden; man könnte angesichts der letzterreichten Formen in der Stickerei sowohl wie im Freskenschmuck geradezu von einer Art „style flamboyant" oder einem „Rokoko" des Ostens sprechen, ein Problem, das kunst- und kulturgeschichtlich gewiß noch zu bereinigen sein wird (Abb. 25—26), um so mehr, als auch in der Freskomalerei dieser Stil im Westen (Albanien) typisch auftritt [34, 46, 61, 10].

Daneben stehen noch andere zahlreiche Blumenstraußmuster vorzugweise auf kleinasiatischen Arbeiten, die nach den Einzelblumen, die sie zusammensetzen, ferner in der Lappung der Blüten und Wipfel unverkennbar östliches Gepräge zeigen. Bis zur geometrischen Zersetzung sind Muster dieses Kreises (Füllpalmetten, Blütengehänge, Rankengeschlinge) an prächtigen albanischen Goldstickereien stilisiert und fortgebildet worden (Taf. XIII, XIV).

Dagegen nähert sich im Westen (der Krivoscie in Süddalmatien) die Zeichnung stark westländischen Arbeiten unter gleichzeitiger volksmäßiger Vergröberung der Ausführung.

Endlich finden wir in Übereinstimmung mit durchgängigen Moden des 18. Jahrhunderts Füllung größerer Gründe auf diesen und anderen Tüchern mit Streumustern, teils streifenförmig angelegt, teils in Schrägreihen gegliedert. Bald sind es zarte Zweigmuster, bald üppige Blumengeschlinge, die im bewegten Spiel der Zeichnung und der Farben ebensogut in Chinesisch-Turkestan oder in Ostasien entstanden sein könnten und anderseits auch wieder mit den Vorwürfen der Kunstweberei des Abendlandes in Beziehung stehen [8]. So bilden sie eines jener vielen (Taf. XIV) Bindeglieder zwischen der Kunst des Westens und Ostens, mit denen wir in der Stilentwicklung der Kunst in den letzten Jahrhunderten hier wie dort rechnen gelernt haben. Wir würden im weiteren Ver-

[1]) Die (auf Taf. XV, links unten) sichtbaren Schriftzeichen stehen verkehrt — d. h. das Stück wurde auf der verkehrten Seite photographiert. Professor Krälitz-Greifenhorst, dem ich die liebenswürdige Begutachtung der Stücke verdanke, stellte sie als die arabische Segensformel mā šā' llāh „Was Gott will" fest.

Desgleichen zeigt Taf. XV, 6, Schriftzeichen, die sich als Tughra (Namenszug) eines osmanischen Sultans erkennen lassen; „aus der schönen und modernen Form der Tughra ist auf kein höheres Alter dieser Stickerei zu schließen", wie denn die abgebildeten Stücke tatsächlich alle erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts angefertigt worden sein dürften.

folg dieser Probleme uns allzuweit von unserem hier gesteckten Ziel entfernen. Einen Gesichtspunkt aber lassen sie voll ins Licht treten, den wir all der vorgeführten Nadelkunst gegenüber im Auge behalten müssen und darum hier kurz anführen wollen:

Viel von diesem volkstümlichen Frauenfleiß, der mühsam Stich um Stich Gründe mit Mustern vollständig füllt [33], ist einerseits malerischer und zeichnerischer Ersatz für anderen bildlichen Schmuck und bezieht von daher seine Anregungen und Vorbilder, anderseits aber ist er geradezu auch Ersatz für höhere Technik, namentlich der Kunstweberei, deren Inhalt er sich darum gleichfalls nutzbar machen gelernt hat, so daß es selbst im Kreise seiner orientalisch strengen Abgeschlossenheit nicht möglich ist, eine ihm eigentümliche künstlerische Überlieferung klar auszusondern, sei es auch nur für die älteren Zeiten. Er hat sich allezeit wohl an die modische Kunst angelehnt und vollends mit der Steigerung des Kulturaustausches im länderverknüpfenden Seehandel sind seine Leistungen erst künstlerisch mehr und mehr entwurzelt worden und dann verroht und entartet.

Der Markthandel hat weder vor dem Hausgewerbe des Binnenlandes noch vor dem der Welt entrückten Fleiß der mohammedanischen Frauen in den Harems haltgemacht, wobei zu bemerken ist, daß die Gesetze des Koran gewiß niemals so streng ausgedeutet wurden, daß man aus der moslimischen Kunst nicht gleichfalls schon längst für den kaufmännischen Vertrieb bestimmte Ware gemacht hätte. So mag die von B. Dietrich in sorgfältiger kaufmännischer Überprüfung des orientalischen Stickereimarktes ins Treffen geführte Tatsache, der Janitscharenaufstand hätte auch diesen Werten der inneren Kultur des Orients den Todesstoß versetzt [12], gewiß hiefür ins Gewicht gefallen sein, entscheidend waren aber erst die Markt- und Absatzverhältnisse, die der Weltverkehr des „Technischen Jahrhunderts“ geschaffen hat.

Fragen wir uns, wie ein solcher Güteraustausch im Volksleben hier besonders begründet erscheint, so finden wir als älteste volkskundlich bezeugte Grundlage hiefür den Markt- und Geldeswert der feineren Textilerzeugnisse in Osteuropa.

Aus den Nachrichten über das slawische Altertum geht mit voller Deutlichkeit hervor, daß damals namentlich die Leinenerzeugnisse Geldeswert besaßen, unter den Leistungen und Geschenken an Geldesstatt stehen — daher auch die slawische Wurzel für zahlen (platiti) — und es ist selbstverständlich, daß solchermaßen Textilerzeugnisse weitum gekommen sind und damit stilbildend gewirkt haben. (Niederle a. a. O. 409ff.)

Die zweite Wurzel bilden die frommen Stiftungen an Kirchen und Klöstern von nah und fern, die gleichfalls im gleichen Sinn wie unsere neuzeitlichen Schaustellungen — dem Landvolk neue künstlerische Anregungen vermittelt haben. So fand F. Sarre in einer Kirche in Kleinasien (Heil. Stephanos im Egherdir-See) Perlmutterschnitzereien, die sicher vom griechischen Festlande hier herüber gekommen sind, daneben im Kirchenschatz sogar eine getriebene Messingschüssel mit umlaufender Schriftverzierung, wie sie die Nürnberger Beckenschläger im 16. und 17. Jahrhundert herzustellen pflegten [50].

Endlich ist für die neueren Erzeugnisse, abgesehen von der gewerblichen Ausgestaltung der Betriebe, der wichtigste Ausgleichsverkehr in der Bevölkerungsbewegung selbst gelegen gewesen, die ganze Scharen der Bevölkerung des türkischen Reiches und der christlichen Nachbarstaaten im Bereich der Halbinsel, wie auch Vorderasiens in einem ständigen Hin- und Widerströmen von Alt-Serbien bis Kroatien, vom Dnjestergebiet bis in die Beckenlandschaften Bulgariens, selbst von Armenien bis in die Bukowina und umgekehrt zeigt. Hunderttausende fleißiger Frauenkräfte sind da — wenn auch am alten festhaltend — mit Fremdleistungen bekannt geworden und haben vor allem in verschiedenen Landschaften gleiche Arbeiten hinterlassen, so daß es hier ausgeschlossen erscheint, einen reinen Stammbau derselben zu entwerfen, wie man gerade in der Volkskunst ihn sonst gerne zu eigenwüchsigen Anfängen zurückführen möchte [31, 73].

In ihrem reineren Bestand hat sich die Kunst nur so lange erhalten können, als ein Austausch an Arbeiten nur innerhalb ihrer Kulturwelt stattgefunden hat, wie er tatsächlich im Weg von Geschenken, Weihgaben u. s. w. von Haus zu Haus, von Kloster zu Kloster länderweit erfolgt war. Es ist nicht mehr und nicht weniger als jemals Zeichen der Zeit — nur ein für uns unerquicklicheres — wenn demgegenüber heute Stile und Techniken aller Art diese Haremsarbeiten auf der ganzen Linie im europäischen Sinne verflachen lassen, die Muster bis zur Unkenntlichkeit auflösen, oder gar mit abendländischen Vorlagen verdrängen. Trotzdem besitzen für uns, die wir unsere

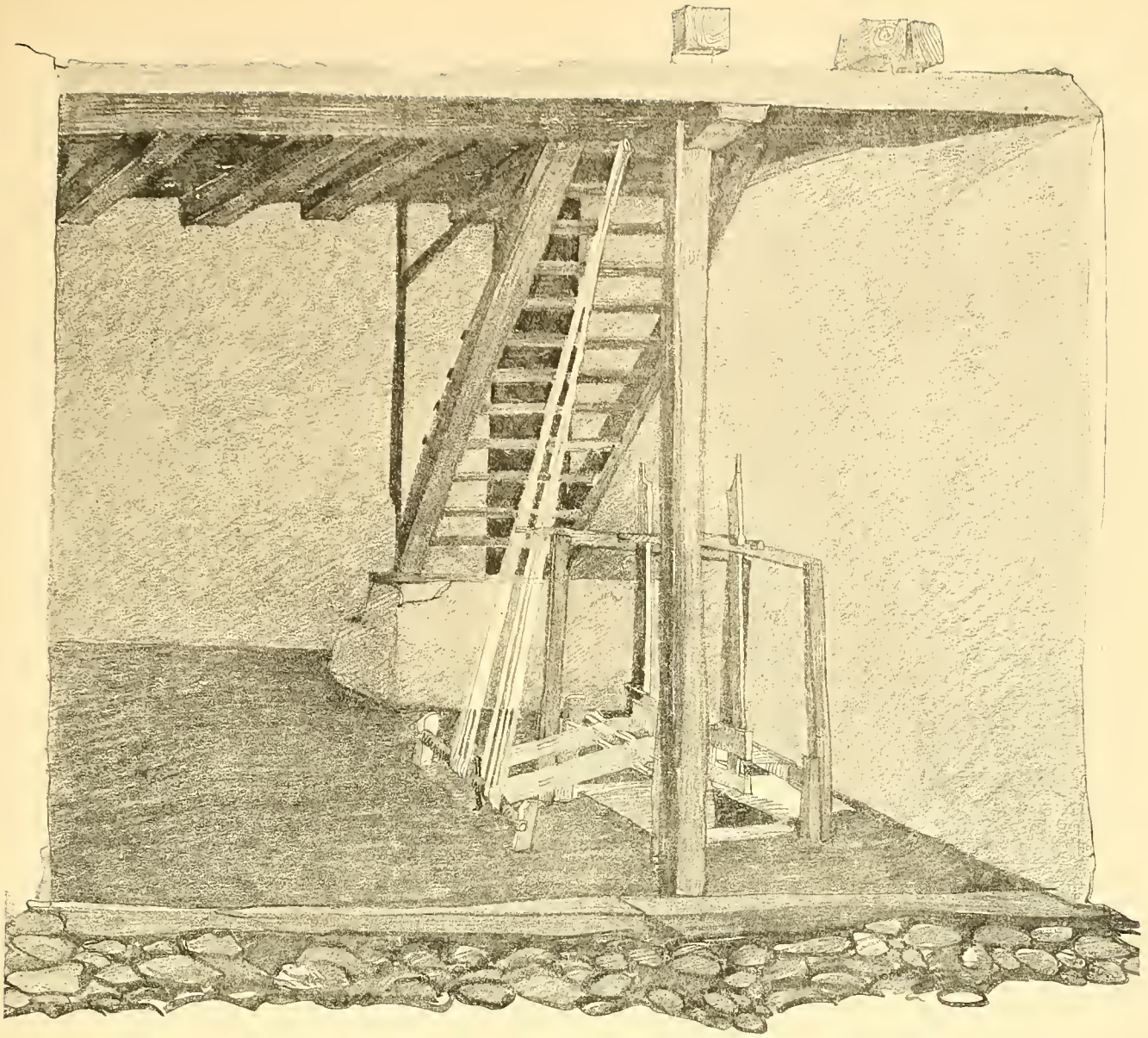


Abb. 27. Webstuhl für Seiden- und Halbseiden- (Bes-) Weberei. Tirana, Albanien (Leopold Forstner fec.).

eigene Kunst diesen Weg der Zersetzung machen sehen, um zu neuem Inhalt zu gelangen, auch diese „letzten Gestalten“ einen gewissen Reiz, den alle Arbeiten durch den Glanz ihrer Ausstattung auch heute noch zu erhöhen wissen.

Ihr in Museen und Sammlungen vielfach geborgener Formenschatz vermag den mitteleuropäischen Kunstbesitz gewiß noch vielfältig zu befruchten und auch auf dem Gebiet des Orienthandels ist das Schicksal dieser Arbeiten keineswegs noch besiegelt. Bei der Billigkeit der Arbeitskräfte wird fürs eigene Haus wie für fremden Bedarf aus der niemals ganz zu unterdrückenden Schaffenslust noch manche gute Arbeitsleistung hervorwachsen können.

B. Die häusliche Kunst der Städterinnen.

Fremde Einflüsse und die Belebung des Hausgewerbes durch Handel und Verkehr.

Im großen und ganzen aus demselben Formenkreis schöpfen die Stickereien der türkischen Badehemden, die Stickereien an den feinen mit Seide durchschossenen Brautleintüchern, welch letztere in Alt-Serbien zum herkömmlichen Familienschatz gerechnet werden (Taf. XIII, 1, 3).

Sie sind durchwegs Haremsarbeiten, Leistungen eines verfeinerten städtischen Hausfleißes in den oberen Gesellschaftsschichten, die es sich — wie die nadelfleißigen Damen des Abendlandes — zur Ehre anrechneten, diese erlesenen Stoffe und Stickereien als Schau- und Prunkstücke des persönlichen Luxus wetteifernd im Familienkreise zu schaffen. Die Kunst, zart durchscheinende Stoffe aus einem tüllartigen Baumwollgewebe mit glänzendem streifigem Seidendurchschuß herzustellen, ist solchermaßen ein Ruhmestitel der türkischen Frauen auf der ganzen Balkanhalbinsel geworden (Abb. 27, 28). Die schönen, auch im Abendland marktfähigen Erzeugnisse wurden allerdings bisher nur im Westen der Halbinsel in größeren Mengen für den Handel bereitgestellt, so namentlich in Bosnien; in der Regel blieben sie dem engeren Heimatsgebiet erhalten.

Heute im Zeitalter des Mangels und der weitgehenden Streckung aller Rohstoffe gewinnen diese Halbseideerzeugnisse als Vorbilder auch für unsere Industrie erhöhtes Interesse, wobei es ein kulturgeschichtlich bemerkenswerter Zufall will, daß sie dem Bedürfnis nach Streckung des Seidenmaterials aller Wahrscheinlichkeit nach ihre Erfindung verdanken [3, 38].

Schon im römischen Kaiserreich werden neben ganzseidenen (holosericae) halbseidene (subsericae), auch „coische" Gewänder genannt, die die Reize der damaligen Libertinen mehr enthüllten als bedeckten.

Wir werden uns am besten über ihre Beschaffenheit Aufschluß holen, wenn wir die durchsichtigen spitzenbesetzten türkischen Seidenhemden der Gegenwart zum Vergleich heranziehen, Kunstwerke, deren schimmernder Zauber allerdings heute unter der strengen Verhüllung orientalischer Trachtensitte sich birgt. Die Streckung zu halbseidenen Stoffen wurde vorgenommen, da Seide damals nur in sehr geringen Mengen, die der Nachfrage bei weitem nicht genügten, über die Handelswege des Ostens nach Vorderasien kam, und zwar vielfach in Gestalt schon fertiger Seidenstoffe, deren Gewebe man wieder auftrennte, um die Grundfäden, wie oben geschildert, in gestreckter Art neu zu verweben.

Es kann gerade diesem Hausfleiß im Gegensatz zu den weniger günstigen Aussichten, die für eine Erhaltung der künstlerischen Formen der Stickerei sich eröffnen, wohl auch in Zukunft eine Rolle im kaufmännischen Leben dieser Länder gesichert bleiben, wenn es gelingt, einerseits die Seidengewinnung dieser Länder entsprechend auszugestalten, anderseits geregelte und dauernde Absatzverbindungen zu schaffen.

Der Sinn zur Entwicklung dieses Hausgewerbes ist heute noch an Ort und Stelle in allen Ständen rege und es gilt, ihn mit Verständnis zu zügeln und zu steigern. Muster und Vorbild hierin wie zu aller geschäftsmännischen Ausgestaltung und auch Ausbeutung — nicht immer freilich im besten Sinne — des bodenständigen Hausfleißes sind im ganzen östlichen Mittelmeergebiet die Leistungen der venezianischen See- und Handelsherrschaft namentlich im 18. Jahrhundert. Wir beschränken uns hier zwar im allgemeinen auf die Darstellung jener volkskünstlerischen Leistungen, die im täglichen Leben, in der Tracht des Volkes ihren von Gebrauch und Herkommen festbegründeten Platz einnehmen, wollen es aber nicht versäumen, der hausgewerblichen Entwicklung der Textilkünste unter dem Einflusse des seinerzeitigen Welthandels kurz zu gedenken.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die venezianischen Kaufherren wie alle Faktoreien abendländischer Kaufleute das alte Hausgewerbe mit allen, oft sehr rücksichtslosen kaufmännischen Mitteln jeweils dahin ausgestaltet haben, weltläufige Marktware zu erzeugen [41].

Eine noch nicht fremden Bedürfnissen dienstbare, sondern diese mit ihrem Prunk schöpferisch befruchtende alte Kunstübung ist etwa die prächtige flächenfüllende Stickerei in Rhodiser Art, aber schon die in Holbein- und Kästchenstich ausgeführten Besätze und Stickereistreifen aus dem 17. Jahrhundert, die vermutungsweise auf den griechischen Inseln gearbeitet wurden, sind wohl bei den dortigen billigen Arbeitskräften unter Vorschreibung der Muster bestellte Ware für den Bedarf der Kirchen und Klöster wie der vornehmen italischen Häuser. Stärksten abendländischen Einfluß verraten die massenweise für den Handel hergestellten Besatzstreifen mit üppigem Blumenvasenschmuck von der Insel Kreta und vollends ist die Spitzenerzeugung als eine fremden Bedürfnissen dienende Industrie allenthalben mächtig von der venezianischen Republik gefördert und neu eingepflanzt worden. Vorwiegend hat man allenthalben Reticellaarbeiten begehrt; bekannt und nach ihren Schicksalen mehrfach beleuchtet ist die Spitzenerzeugung auf Pago, uns weniger geläufig die der Insel Zypern sowie die Reticellaarbeit von Nordalbanien (Skutari), die hier in Klosterschulen bis auf den heutigen Tag überliefert wird und vorwiegend den Bedürfnissen der reichen Städterinnen dient.

Überhaupt hat die katholische Kirche in ihren Heiligtümern und Klöstern allenthalben Pflanz- und Pflegestätten der Spitzenerzeugung für liturgische Zwecke geschaffen, was gegenüber dem farbigen Rituale der orthodoxen Kirche einen auch die Volkskunst beeinflussenden Gegensatz hervorgebracht hat (Bruck-Auffenberg a. a. O., S. 15).

Nur die Häkel- und Klöppelspitzen in Dalmatien und Bosnien sind wirklich volkstümliches Erzeugnis geworden. Die Reticellaarbeiten sind nirgends über geometrischen Aufbau in Stern- und Zackenmustern

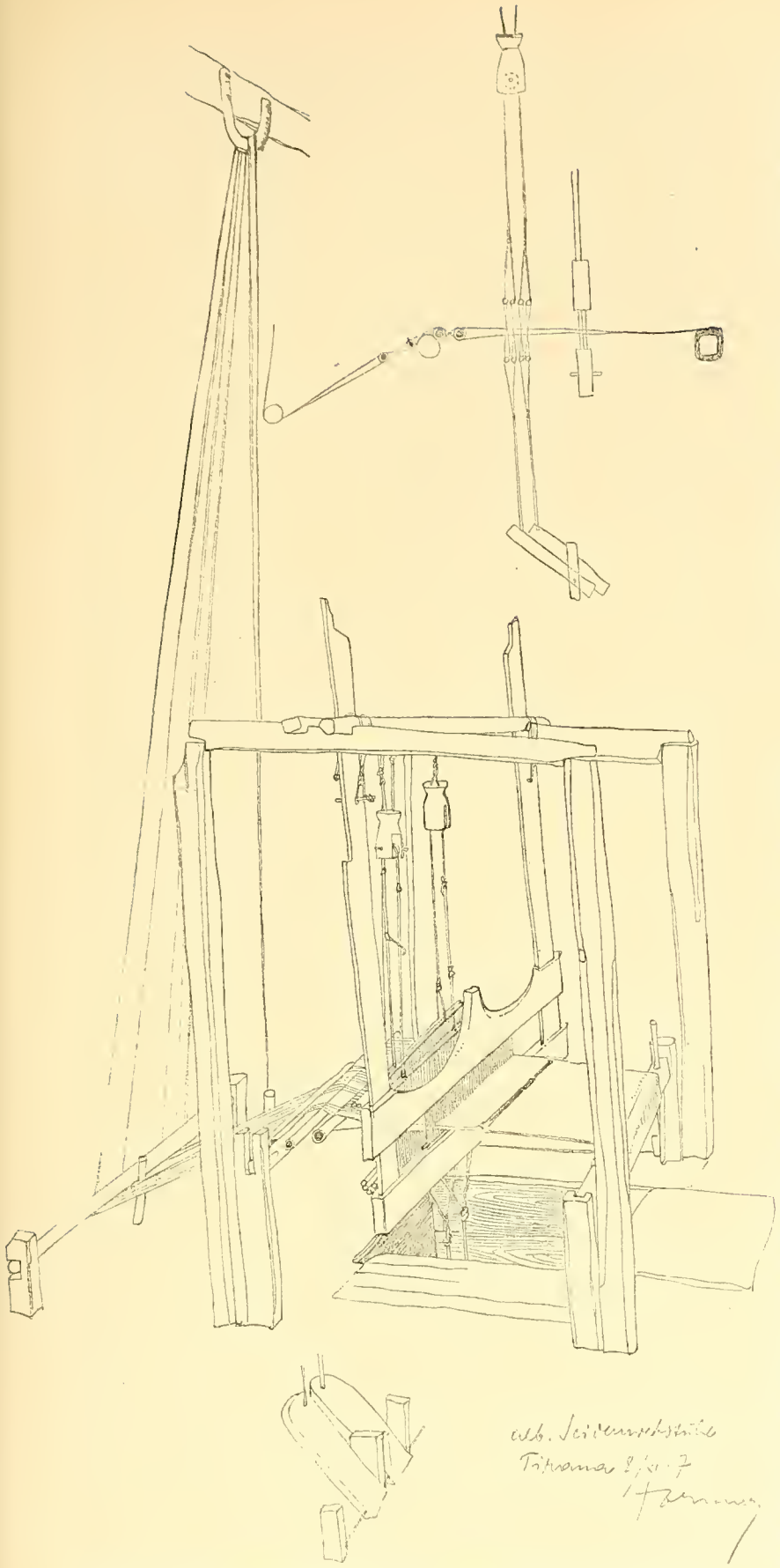


Abb. 28. Konstruktionsskizze eines albanischen Seidenwebstuhles.

u. s. w. hinausgelangt, wurzeln somit im alten Volkskunststil, ohne von modischen Verwandlungen jemals anscheinend sonderlich beeinflußt worden zu sein; nichtsdestoweniger sind sie stets die marktgängigste Ware gewesen und bis heute geblieben, wohl ein Grund, um dieser Gewerbetätigkeit in Handelskreisen ein besonderes Augenmerk zuzuwenden.

Dasselbe gilt von der Frivolitätenerzeugung in Skutari und bunter Häkel- und Strickarbeit für Schürzeneinsätze u. dgl., die in der Mode durch die Wiener Werkstätte bereits im Frühjahr 1918 Eingang gefunden haben.

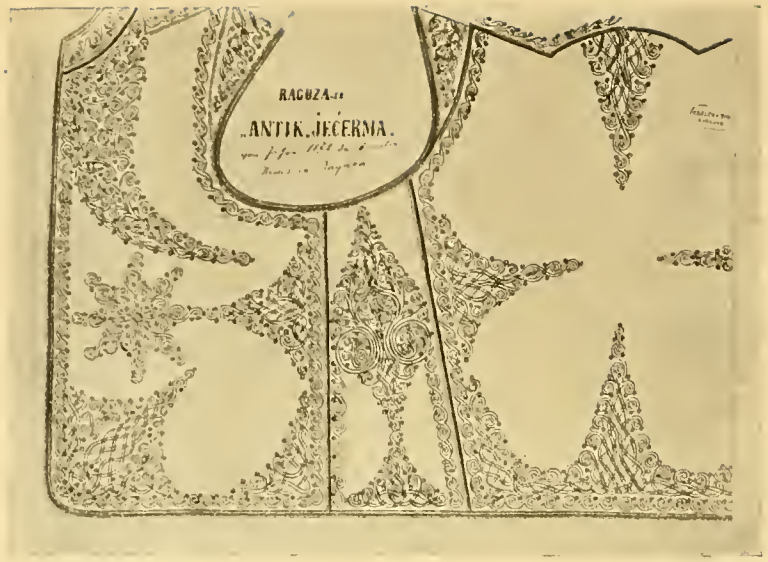
Italienischen Ursprungs sind auch die Durchbrucharbeiten an Tüchern und Ärmeln der Hemden in Nordalbanien wie — in derberer Ausführung — in Mittelalbanien oder in Dalmatien, alle Wirkstickerei und das neuere Fremdengewerbe auf den griechischen Inseln wie weithin im südlichen Mittelmeer.

* * *

Mit keinem Worte war bisher von figürlicher Zier im ganzen Umkreis der Textilkünste die Rede, so weit nicht Vögel im Rankengeschlinge der Muster, oder auf Baumwipfeln altübernommenen Zierat darstellen.

Es wurzelt diese Abkehr einerseits gewiß im islamischen Religions- und Kunstgebot, tiefer noch aber im hergebrachten Stil dieser Volkskunst überhaupt. Gleichwohl ist sie nicht gänzlich bildlos geblieben, wozu ein paar Bemerkungen nicht ohne Belang sind.

Tierfigurale Darstellungen, Hirsche und Pfauen, in strengster Stilisierung finden sich in Reihung, nach der gleichen Richtung blickend, als Grundfüllung auf einem bosnischen viereckigen Tuch verwendet; die Formgebung ist so streng, daß wir am ehesten Anregung durch osteuropäische, vielleicht aber auch südungarische Muster etwa im Wege des kirchlichen Kunstverkehrs vermuten möchten. (Taf. X, 10, u. M. Haberlandt [25] Text S. 57, Abb. 19). Außerdem ist ein weißes Schleiertuch mit figuraler Weißstickerei (vermutlich aus Korfu) in den Besitz des Museums für Volkskunde gelangt, das eine getrennte Darstellung beansprucht, die in



Phot. Hdt.

Abb. 29. Schnittmuster einer Weste aus dem Jahre 1672. Nach G. Arsenović. Ethnogr Museum, Belgrad.

einer künftigen Arbeit geboten werden soll; endlich ist noch eine Gruppe von Seidenstickereien (vorwiegend rot-blau gemustert) zu erwähnen, die in der Regel mit Kolo tanzenden Figuren geziert ist und nach marktläufigen Angaben auf Kreta beheimatet ist.

Was diesen vielfach volkstümlich realistisch erzählenden und darum lebendigen Schöpfungen kunstgeschichtliches Interesse verleibt, ist vor allem die Altertümlichkeit des Vorwurfs der zu Reigen vereinten, meist blumentragenden Paare und Figuren, der sich über Reliefdarstellungen an mittelalterlichen Grabsteinen in Bosnien auf altchristliche Sarkophagreliefs in Dalmatien und letzten Endes auf die figürliche Kunst der klassischen Welt zurückführen läßt [23, 56]. Ist es doch auch ein Stoff, der wie die in alten, gleichsam monumentalen Formen erhaltenen Feierlichkeiten der Hochzeit selbst von ewigmenschlichen Zügen des Volkslebens erzählt und so überall leicht Eingang in das volkstümliche Kunstschaffen gefunden hat; so auch in der mittelalterlichen Stickerei nördlich der Alpen. So trägt der Sohn des Meier Helmbrecht eine gestickte Kappe, die an der Vorderseite die Darstellung eines bräutlichen Reigens zeigte: „ie zwischen zwein meiden gie, — ein knabe der ir heute vie — da stuonden videlaere bî“ [62].

* * *

Fassen wir die Ergebnisse dieser in Wort und Bild nur flüchtigen Umschau über den prangenden Reichtum der Nadelkünste der Frauen in Südosteuropa zu objektiver Betrachtung und Wertung vom volkswirtschaftlichen Gesichtspunkt zusammen, so ergibt sich eine außerordentliche Gleichartigkeit der Arbeitstätigkeit im ganzen weiten Osten Europas, vornehmlich auf slawischem und finnischem Volksgebiet. Uralt und wenig entwickelt sind die Arbeitsorganisationen, die besonders im Umkreis von Kirchen und Klöstern sich herausgebildet und hier auch reichlich Stoff und Anregung für ihre künstlerische Entwicklung erlangt haben. In Bulgarien sind nach C. Jireček die meisten Frauenklöster nichts anderes als freie Arbeitsvereinigungen für solche weltliche Betriebsamkeit [32] und die Umschau über die Muster und der Stilentwicklung lehrt hier wie anderwärts, daß das Volk den Weg zur Kirche auch hier als den untrüglichsten Pfad zur Kunst gesucht und verfolgt hat. Die technischen Behelfe sind bis herauf zu den Web- und Wirkstühlen hochaltertümlich und geben allenthalben der Handarbeit ein übriges zu tun. Wie ein lebendiger Rest des griechischen Altertums mutet uns diese Kunst an, wenn heute noch im Orient bis Ostasien die Arbeitsgeräte unter einem Vordach, auf einem Altan, einer Veranda zur Aufstellung gelangen. In der Tat haben wir für die Techniken aus klassischer Zeit die ältesten geschichtlich beglaubigten Belege namhaft machen können, ihre breite volksmäßige Erstreckung in der Gegenwart gibt uns das Anrecht, in einer solchen den Ursprung auch jener alten Arbeiten zu suchen.

Dabei bewahrt die ländliche Bevölkerung die altartigsten Ziermuster; uns heute mehr zum Dank, als wir ihn mancher geschichtlichen Raritätensammlung höheren Formensinnes wissen.

Mehr stilistische und modische Bereicherung bis auf die heutige Zeit hat der Fleiß der Frauen der türkischen (mohammedanischen) Harems gewonnen, in einem kulturellen und stilistischen Werdegang, der sich vielfältig mit dem Kunstwandel des Abendlandes verknüpft zeigt, und, wie wir nach der Höhe der Kunstfertigkeit in der Besweberei u. s. w. hoffen dürfen, auch in Zukunft sich ihm blühend gesellen wird.

In Vorderasien und dem Inselgebiet hat westlicher Handelsgeist sich längst um-

bildend auf die alten Betriebe erstreckt, hat in Geschmack und Technik seine Moden hieher verpflanzt und aus der oft zwangsweisen Ausgestaltung des künstlerischen Gewerbefleißes vielerlei eigenen Bedarf gedeckt und reichlichen Gewinn gezogen. Die geringe Bewertung der Arbeitskraft, die vielfach in schwer abzuändernden gesellschaftlichen Verhältnissen wurzelt, anderseits die zukunftsreiche Rohstofferzeugung dieser Gebiete (Baumwolle, Seide, Farbpflanzen) läßt anbetracht des von uns mehr als je reizvoll empfundenen Wertes der Arbeiten wünschen, es möge diesem Hausfleiß der Frauen in dieser oder jener Form zu ihrem und unserem Gewinn eine gesicherte Zukunft von den zuständigen Kreisen verständnisvoll angebahnt werden.

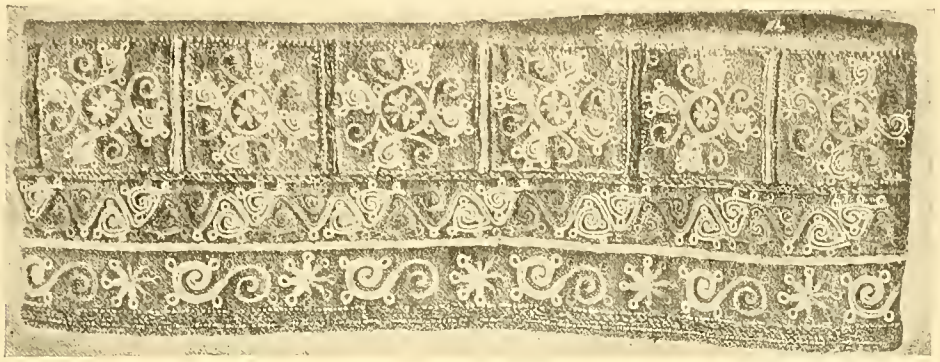


Abb. 30. Rockbesatz in Tuchmosaik, mit Kettelstichstickerei in farbiger Seide verziert. Dalmatien (nach N. Bruck-Auffenberg).

C. Städtische Zierkünste im Bereich der Volkstrachten.

Ziertechniken, die in ihrer reizvollen Gestaltung zu sehr im Kleiderprunk heute überlebter Kultur wurzeln, um als solche zukunftsreich zu sein, vielmehr mit diesen alten Trachten ein natürliches Ende finden dürften, bilden die Aufnäharbeit mittels Borten, Litzen, Schnüren und die ihr entsprechende Goldfadenstickerei, die einen alten Ruhmestitel der Basarschneider in den türkischen Ländern, vor allem aber in den Städten Skutari und Janina bildet [4].

Dieses Aufnähen von Goldschnüren auf Staatsgewänder ist schon aus hellenistisch-römischer Zeit für das östliche Mittelmeergebiet nachzuweisen und wahrscheinlich ist auch die römische Bezeichnung „ars plumaria“ für gewerbliche Kunststickerei aus der fiederförmigen Parallelführung der Fäden bei derlei Aufnäharbeit zu erklären. Auch Bortenmacher und -näher hat es damals schon in nennenswerter Zahl gegeben [38, 2].

Wenn wir zudem von Goldfadenarbeit auf Staatstuniken oder gar von einer „tunica palmata“ lesen und die blattartige Grundform der alten Gewändereinsätze mit den heutigen dichtflächig bei vielfach paralleler Fadenführung ausgenähten Palmwipfelmustern auf Mänteln und Prunkgewändern vergleichen, dann drängt sich uns der Gedanke auf, daß hier orientalische Prunkliebe der Gegenwart viel mehr auf antiker Entwicklung wurzelt, als eine allein auf die klassischen Formen gerichtete Betrachtung uns dies zunächst zu verheißen vermag.

Welches die stilistischen Abwandlungen der heute vorwiegend in verschlungenem Rankenwerk sich erschöpfenden Muster über die Jahrhunderte hinweg gewesen sind, ist heute allerdings in vollem Umfang nicht mehr zu erkennen (Taf. XVII, 2, 7 — 9; Abb. 29).

Ein aus dem Jahre 1672 sich herschreibendes Westenmuster zeigt reinlineare Anlage von jener krausen Art, die uns besonders durch arabische Handschriften und Miniaturen geläufig geworden ist. Ein anderes makedonisches Muster zeigt vollkommen barocke Fassung; einen ähnlichen Entwurf zeigen die Zwickelfüllungen eines nordalbanischen Mantelrocks. Es findet sich an ihm ein in prächtigem Schwung frei geführtes Muster vor, wie es so liniensicher gezeichnet selten anzutreffen ist; im allgemeinen scheint enge Flächenfüllung bei Parallelführung der Fäden der stickenden Hand ein erwünschtes Gängelband geboten zu haben, wie gewiß auch die spiraligen Muster — zu besonderer künstlerischer Höhe in Ragusa entwickelt — am Leitfaden der Technik entstanden sind (Taf. XVII, 9).

Eine neuere, im ganzen weitaus weniger geschmackvolle Technik bildet die Aufnäharbeit unter Anwendung von Goldschenille und wulstartigen Schnüren, die eine Art Streumuster in vielfältiger Schnörkelung über die geschmückten Gewänder ausbreitet. Die Kunst der Basarschneider des Orients ist schier unerschöpflich in kleineren örtlichen Abwandlungen des Zierats, der ein weites Feld vom Kaukasus bis Nordafrika innehat.

Das Landvolk hat sich wie in Serbien so im ganzen westlichen Teil der Halbinsel diese

Tracht als Feier- und Feststaat zurechtgemacht, manchmal unter gewissen Vergröberungen der Arbeitsstoffe. So werden in Makedonien zur Benähung hauptsächlich rote Garnborten verwendet, wobei die nordalbanischen Frauen ihre „modischen" Schösselröcke mit derlei Aufnäharbeit förmlich übersponnen haben; in der Mirdita und der Drinebene in Albanien bringt man buntgemusterte dicke Seidenlitzen als Schmuck auf den weißlodenen Trachtenstücken an, wogegen in Nordalbanien schwarze Borten, bandförmig angeordnet, die Nähte besäumen. Bis ins nördliche Karpathengebiet in die Volkstracht der Huzulen hat derlei Zier Eingang gefunden. In Südrußland ist derlei Aufnäharbeit mittels Schnüren in Kreuz- und Verschnürungsmustern durch Grabfunde bereits aus dem X.—XI. Jahrhundert bezeugt. (Niederle a. a. O. II, 413.) (Taf. XVII, 1 — 3, 4, 6.)

Einen verhältnismäßig breiten Raum nehmen in der Näharbeit der illyrischen Gebiete ferner auch Ziernähte und -säume, sowie das Aufnähen von Tuchfiguren und Tuchmosaik, endlich Kettelstichstickerei in linearen, zeichnerischen Mustern ein.

Derlei Arbeit findet man als Zier vornehmlich in Nordalbanien an den Schürzen, den Glockenröcken der Frauen, an ihren Jacken, Gamaschen u. s. w. in Verwendung, ähnlich auch an Rocksäumen und Strümpfen in Dalmatien, ferner an den herzegowinischen und albanischen Strukas (Schulterumhängen) u. s. w. Als Unterlage dient dem Zierat das aus viereckigen Flecken und Streifen zusammengesetzte Tuchmosaik, das uns lebhaft an das Handwerk der römischen „segmentari" und „limbolari" erinnert und gewiß auch von hier herzuleiten ist, wie schon die heute aufrecht gebliebene Beschränkung auf die seinerzeit am stärksten romanisierten Landschaften wahrscheinlich macht. Die Ziernähte bzw. -säume sind in der Regel in zwei Schlingstichreihen, verbunden von einem Hin- und Wiederstich, ausgeführt, eine Technik, die besonders in Nordalbanien herrschend geworden ist. Vielfach umfangen sie ausgeschnittene Stoffiguren, die sich durchwegs als schematische Abkürzungen oder flächenhafte Erweiterungen von Baum- oder Pflanzengestalten erkennen lassen, wie etwa die Figuren auf (Taf. XVII, 4) dartun. In derlei beiläufiger Wiedergabe erhalten sie oftmals das Aussehen vorgeschichtlicher stilisierter Menschendarstellungen, sogar das Kopfdreieck könnte man aus diesen Arbeiten herauslesen, doch haben sie mit diesen einer ganz anderen Kunst angehörigen Schematisierungen tatsächlich nur die geometrische äußere Form gemein.

In Südserbien ist auf die mit buntester Zier ausgestatteten ärmellosen Mantelröcke der Frauen auch Gold- und Silberstickerei in ähnlich breiter Ausführung übertragen worden und auch die feinere Kettelsticharbeit in Nordalbanien bewegt sich vorwiegend in derlei zu geometrischen Rundfiguren und Zeichen herabgesunkenen Ranken-, Blüten- und Pflanzenmustern.

In Dalmatien wurzelt die Kettelstichstickerei demgegenüber in der Ausführung geometrisierter Spiralranken, Wirbel und Schenkelkrenze, die mit voller Deutlichkeit auf die barbarischen Ausprägungen dieses pflanzlichen Schlingwerks im frühmittelalterlichen (völkerwanderungszeitlichen) Handwerk etwa im 8. bis 9. Jahrhundert hinleiten. Lappen- und abgespaltene Blatteilchen sind in der Regel durch kleine Ringelchen noch heute angedeutet (Abb. 30).

Die Technik ist dermaßen fein, daß man immer wieder die Meinung ausgesprochen findet, es handle sich hier um Maschinenarbeit, was aber nie und nirgends der Fall ist. Nach dem Zeugnis von allerhand „türkischen" Decken auch auf unseren Märkten besitzen diese Arbeiten im Osten weite, gewiß aber ursprünglich auf das städtische Wesen beschränkte Verbreitung.

Über die Zukunft aller dieser rein trachtenmäßigen Zier läßt sich schwer ein Urteil abgeben. In der Sauberkeit der Ausführung wie der stilistischen Geschlossenheit der Muster, wie auch nach der zeichnerischen Anlage derselben werden sie unserem, die Qualitäten freien Linienspiels verhältnismäßig hoch einschätzendem Kunstgewerbe als Vorbilder wohl nicht so bald als abgetan gelten.

III. Die Holzarbeiten.

Gruppen und Unterschiede.

Die künstlerisch verzierten Holzarbeiten lassen sich nach ihrer Verwendung leicht in drei Gruppen scheiden.

1. Holzgeräte für den persönlichen Gebrauch im bäuerlichen Wirtschaftsleben: dazu zählen Kuh- und Schafbänder, Stöcke, Wetzsteinkumpfe, Wäschebläuel, Spinnstöcke und Spindeln, Spiegelkästchen, Zündholzbüchsen u. s. w.

2. Hausrat im allgemeinen, und zwar: Stühle und Schemel, Truhen, verschiedener kleiner Hausrat.

3. Werke der Holzschnitzkunst im Bereiche höherer Lebenshaltung (in vornehmen Haushaltungen, Moscheen, Kirchen), dazu zählen: Wand- und Deckenverkleidungen, Vertäfelungen mit eingelassenen Kästen, geschnitzte Türen und kirchliche Schnitzwerke, wie Ikonostaswände orthodoxer Kirchen, Kanzeln (Mimbars) in Moscheen u. dgl.

Mit der verschiedenen Zweckbestimmung sondern sich gleichlaufend auch die wirtschaftlichen Erzeugungsstufen für derlei Gerät ab — als Hauswerk, Handwerk der Basartischler — Zimmermanns- und Holzbildhauerarbeit.

Zugleich sind diese Gruppen schließlich auch Vertreter typisch verschiedener Ziertechniken und eines mit diesen gleichsinnig abgewandelten Stilcharakters. Die Kunstforschung hat diese Arbeiten kaum noch bisher beachtet; das künstlerische Empfinden des Abendlandes ist für sie überhaupt noch nicht rege geworden, gleichwohl sind diese lebendigen Zeugen alter künstlerischer Überlieferungen und guter handwerklicher Schule in der Hauskultur vom einfachsten Arbeitsbehelf bis zu den Bequemlichkeiten eines vornehm eingerichteten Herrenhauses danach angetan, in mehr als einer Beziehung unser Interesse für sich in Anspruch zu nehmen.

A. Hirtenarbeiten und Hauswerk.

Die Spinnrocken.

Die Hirten- und Bauernarbeiten lenken wie überall in Europa unsere Aufmerksamkeit vor allem in dem Sinne auf sich, daß sie älteste Formen und Muster in Technik und Stil bewahren, an denen der Wandel der Zeiten zufolge ihrer gleichbleibenden Zweckbestimmung nur wenig zu ändern vermochte [25].

Wie noch auszuführen, hat sich das mannigfaltige Kleingerät, das hieher gehört, aus recht verschiedenen Quellen im Laufe der Zeiten zusammengefunden, die Liebe des Volkes in höherem wie im wörtlichen Sinn hat sie jedoch samt und sonders recht gleichförmig mit einem durch Generationen vererbten Formenschatz geschmückt, bereichert und damit recht persönlich sich zu eigen gemacht. Die meisten der weiblichen Arbeitsgeräte sind Minnegaben, besser Brautgeschenke, und ihre Zier darum eine besonders reiche, was vorab von den Spinnrocken gilt, gewiß den mannigfaltigsten Arbeiten unter all den vielen Schnitzwerken.

Eine zeitliche Grenze für das Aufkommen dieses in den Händen der Frauen uralten Behelfs zum Aufstecken oder Aufbinden der Spinnwolle läßt sich nach unseren heutigen Kenntnissen nirgends feststellen. Immerhin sei hervorgehoben, daß eine der Kunst in Vorderasien angehörige Darstellung einer Spinnerin (um 2000 v. Chr.) diese ohne Spinnstock, nur mit der Spindel, die aus dem Korbe aufgenommene Wolle

zum Faden drehend zeigt, und auch die homerischen Epen schildern das Spinnen in gleicher Weise, ebenso wie die orthodoxen Frauen in Alt-Serbien und Albanien heute noch vielfach aus der freien Hand spinnen [29, 36]. Der Gebrauch eines „Rockens“ scheint sich in Form eines im Oberteil aufgespaltenen und hier durch Druck kugelförmig aufgetriebenen Rohrstabes zuältest in Ägypten und zwar schon im Alten Reich vorzufinden, vielleicht auch auf Zypern. Die Form hat sich als typische „Mittelmeerform“ in Zypern wie auf allen drei südeuropäischen Halbinseln, in Südfrankreich und Rumänien in Jahrtausende alter Grundgestalt, manchmal unter Erweiterungen, Nachahmung in Holz u. s. w. erhalten. In Rumänien wird oft auch nur ein einfacher, glatter mit Ritzmustern verzierter Rohrstab derart verwendet, im Innern der Halbinsel (Südserbien, Makedonien) werden derartige Typen durch Zusammenbiegung quirlständiger Ästchen aus einem Holzstab gewonnen und derlei Formen auch in reicherem Aufbau aus gebogenen Hölzchen und Spänen [9] unter Festigung mittels Holzscheiben hergestellt (Abb. 31).

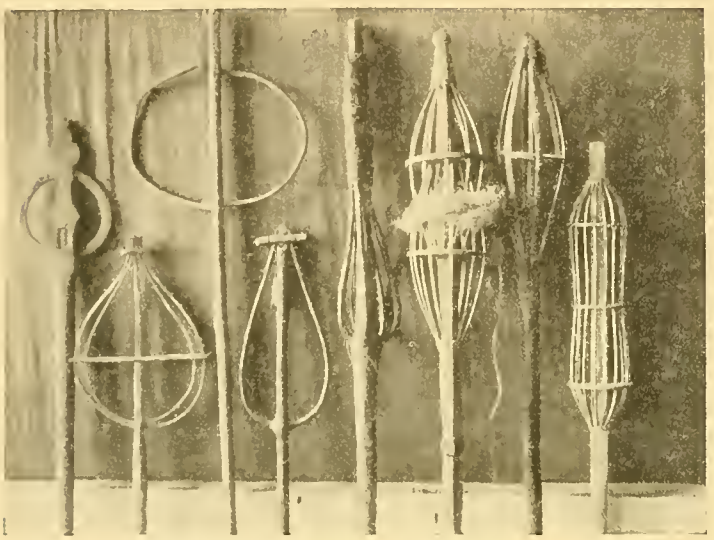


Abb. 31. Typen südserbischer (makedonischer) Spinnrocken. Links Spinnrocken der Tschitschen, Istrien. Ethnographisches Museum Belgrad. Phot. Hdt.

Einfach verknotete Holzstäbe sind die Spinnstöcke der Huzulen, mehrfach verknotete Stäbe benützen die Frauen in Südmakedonien (Prilep) und Albanien (Berat). Bei den Rumänen, auch den Tschitschen in Istrien wie auch im türkischen und makedonischen Gebiet, findet man Formen mit einem kegelförmig nach oben verjüngten „Sitzknoten“ für die Wolle. Alle diese Formen bieten wenig Gelegenheit zu reicherem Zierat, der um so reicher und mit recht bemerkenswerten Mustern auf serbischem und nordalbanischem Volksboden, also im vorwiegend slawischen Westen der Halbinsel an einer Gruppe von Spinnrocken sich vorfindet, die samt und sonders eine flächenhafte Verbreiterung des Aufsatzes aufweisen. Die Urform dieser Gruppen ist die dreiteilige Astgabel, die man heute noch in Montenegro und Albanien in Gebrauch sehen kann. Mit einer querüber gebundenen Schnur zum Befestigen der Wolle ist sie der Ausgangstypus für die dreizinkig mit einem Quersteg aus dem vollen Holz flach ausgeschnitzten Spinnrocken, die sich in dieser Gestalt am reinsten im westlichen Montenegro erhalten haben (Abb. 32).

Die Zinkenzahl wird manchmal erhöht, Zeichnung des Umrisses und der Ausschnitte bis zur Unkenntlichkeit zur flächenhaften Brettchenform abgewandelt, wie zahlreiche örtliche, deutlich umgrenzte Typen von Dalmatien bis Nordalbanien und Alt-Serbien zeigen, woselbst die Umrißgestalt von Norden nach Süden fortschreitend gänzlich vernachlässigt wird. Eine weitere Gruppe bilden jene Formen, bei denen eine Astzwiesel zum Aufsatz zusammengebogen wurde, etwa herzförmig (in Südfrankreich) u. s. w. In Südosteuropa finden sich nur verschiedene Erstlingstypen vor. In Rumänien werden die Zweigsprossen oft durch flügelförmig durchgesteckte oder angeschnitzte Holzansätze mit reicher Zier ersetzt [9, 42].

Derlei Technik hat wohl auch die Anregung zur Ausgestaltung mittels eines geschlossenen in den Schaft eingelassenen Holzringes gegeben (bei den Tschitschen in Istrien verbreitet) und von dieser Form vermuten wir, daß sie den brettchenförmigen, immer mit Rundmustern in Übereinanderstellung gezierten und lanzenspitzenförmig zulaufenden Rockenformen voranstehe, die wir in breiter Erstreckung im Waldgebiet von Nord-Bosnien bis Alt-Serbien (Raszien) vorfinden (Abb. 31, 32). Jedenfalls haben diese letzteren Formen stilistisch sehr wenig mit den brettchenförmigen Typen zu tun, an die sie in ihrer ganzen Erstreckung im Westen angrenzen. Mischbildungen kommen nur in Dalmatien vor.

Dies im großen und ganzen der Umkreis der Gerätformen; stilistisch tragen dieselben in der angegebenen Gestaltung keinerlei Kennzeichen an sich, die sie mit einem bestimmten Zeitstil verknüpfen ließen. Wir wissen nur, daß in Italien schon im Altertum die Frauen die Wolle von einem in den Gürtel gesteckten Spinnstab abgesponnen haben, im Gehen, im Sitzen und Stehen, ganz wie heute noch die Weiber in Südosteuropa.

Aus den Straferlässen, mit denen jene aristokratischen Zeiten der naiven Volksgepflogenheit zu begegnen suchten, läßt sich für ihr Aussehen naturgemäß weiter nichts entnehmen [38].

Daß Verzierung sehr früh an ihnen angebracht wurde, läßt ihre Stellung in Volkssitte und Volksbrauch als „Minnegaben“ annehmen; als Brautgeschenke werden sie noch heute von alten Weiblein als unveräußerlicher Besitz hochgehalten und naivste, ursprünglichste Form volkstümlicher

Kunstübung ist es bis auf heutigen Tag, die ihrer Zier gewidmet ist.

Allerdings wird stellenweise ihre Herstellung auch im Rahmen eines kleinen Hausgewerbes von einzelnen begabteren Schnitzern durchgeführt, so namentlich in Montenegro, aber auch hier ist die volkstümliche Kunstüberlieferung erhalten geblieben.

Den reichsten Schmuck weisen, wie erwähnt, die Stäbe mit brettchenförmiger Entwicklung des Aufsatzes auf; außerdem die rumänischen Rocken mit Flügelaufsatz, deren Besprechung jedoch nicht in den Rahmen dieser Arbeit fällt (Taf. XVIII, XIX).

An Ziermustern erscheint vor allem der in ganz Europa landläufige Bestand an Leistungen des Kerbschnittes, der seiner Herkunft nach aus verschiedenen Quellen erflossen und auch zeitweilig noch später bereichert worden ist.

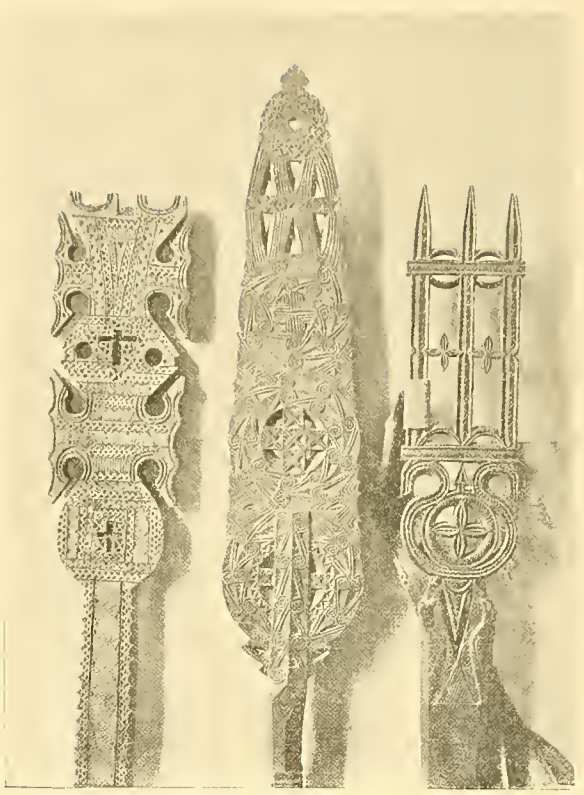


Abb. 32. Spinnrocken. Phot. Hdt.
1. Montenegro. 2. Bosnien. 3. Montenegro, Umgebung von Cetinje. (Ethnogr. Museum Belgrad.)

Im ganzen finden wir drei technische Gruppen vor; die einfachste Zierstufe bilden Ritzmuster, nächst ihnen Kerbschnittmuster, endlich durch Ausgründung hergestellte Muster (Taf. XVIII, XX).

Von diesen sind die ersteren zwei meist miteinander vergesellschaftet, wobei die Ritzmuster vielfach geradezu zum Furchenschnitt werden, der Kerbschnitt wiederum verschiedene Abwandlungen als (Furchen-) Schrägschnitt, runder Mandelschnitt und Drei- und Vierschnitt sowie Ovalauskerbung aufweist.

Die geradlinigen Muster, die hiebei gestaltet werden, sind schraffierte Zickzackbänder, Rauten, Wolfszahnmuster in Ritzung und Kerbschnitt, Formenreihen, die, wie M. Haberlandt hervorhebt, schon dem vorgeschichtlichen Menschen seit der jüngeren Steinzeit geläufig waren, und — wir dürfen dies aus den keramischen Funden mit Sicherheit schließen — in vertiefter Arbeit an Geräten aller Art, gewiß auch am Holz angewendet wurden [25].

Die urtümlichsten Gebiete der Balkanhalbinsel, die Hochländergaue Nordalbaniens weisen heute noch fast ausschließlich solche geradlinige Muster auf, darin drückt sich eine an diese vorgeschichtliche Stufe gemahnende Rückständigkeit der Technik aus, indem hier noch die Geläufigkeit des Zirkelschlagens abgeht, die die Voraussetzung für die Bildung der Rundmuster darstellt (Taf. XVIII, 7; XIX, 1, 6—10). Von diesen können wir die auftretenden Speichenräder und Wirbelmuster unbedenklich an die vorgeschichtlichen Vorbilder anschließen, die auf diesem Boden und anderwärts besonders reichlich seit der älteren Eisenzeit im Schwunge sind und symbolische Bedeutung besaßen, die heute noch in ihrer Anbringung stellenweise erkennbar ist (s. o., S. 30).

Die Rosettenmuster aber, die heute noch so recht als der Typus der Leistungen des Kerbschnittes angesehen werden, scheinen zu den bisher erwähnten Formen auf künstlerischen Wegen sich gesellt zu haben, die schon A. Riegl mit richtigem Blick gewertet hat, wenn er vermeint, daß alle die Muster, die dem „Keilschnitt“ metallischer Prägung angehören, aus der Auflösung und geometrischen Zersetzung klassischen Kunstbesitzes bei der Berührung mit barbarischer Kunstübung im römischen Provinzialreiche entstanden seien (Taf. XVIII, 7—8). Die Grundtatsachen sind hiebei richtig, jedoch einseitig erfaßt [47].

Ist auch vielfach der spätrömischen Metalltechnik gleichsam die Vaterschaft an der nunmehr tonangebenden Rolle von derlei Mustergruppen im damaligen Kunstgewerbe zuzuschreiben, so liegt der Mutterschoß der Formen doch schon in der uralten geometrischen, „angewandten“ Kunst des vorgeschichtlichen Europa, und in der Tat wurzelt der geschilderte Vorgang zeitlich auch schon viel tiefer in ihrer geschichtlichen Entwicklung, als A. Riegl angenommen hat.

Wir können ihn als stilbildend zum ersten Male in der La Tène-Kunst in durchgreifender Wirksamkeit erkennen, wo mitteländische Vorbilder eine an völkerwanderungszeitliche wie gotische Formen gemahnende Geometrisierung erfahren haben. Wir finden bereits hier die typischen, verschlungenen Rosetten, S-Spiralen, Spiralranken, Kreis- und Blasenmuster, wie sie sich in unserer Volkskunst erhalten haben [11]. Ähnliches hat sich damals und später wohl allenthalben in der Berührungszone der vorgeschichtlichen mit der geschichtlichen Kunst abgespielt, wobei die Frage noch offen bleiben muß, wie weit sich der Vorgang nach Osten erstreckt hat. In unseren Ländern und in Mitteleuropa haben diese Formen dann in der

spätrömischen Zeit das Übergewicht erlangt und in der frühmittelalterlichen Kunst überwuchern sie in Südosteuropa in der Steinplastik (Grabsteinen) wie an Kleinformen (Brotstempeln u. dgl.) ganz außerordentlich. An einzelnen Denkmälern, wie etwa einem Steinrelief aus Dalmatien, Merowingischen Reliquienkästchen mit Metallbeschlag u. s. w. läßt sich sehr deutlich noch die Geometrisierung der pflanzlichen „Mittelmeer"-Rosette zur Kerbschnittrosette beobachten [17]. Auffällig wenig überliefern demgegenüber völkerwanderungszeitliche Funde sicher östlichen Ursprungs von dieser Technik, doch hat sie sich wohl damals schon auch in ganz Rußland volksmäßig durchgesetzt und bis Chinesisch-Turkestan verbreitet [8]. Heute ist die Technik, die stilistisch allezeit unter dem Einflusse der höheren Kunststile, so namentlich der Gotik in Niederdeutschland, Skandinavien, der Schweiz gestanden hat, wiederum zur Gestaltung von mehr naturalistischen Blütenformen herangebildet worden, so in Mitteleuropa, aber auch in Dalmatien etwa durch Auffüllung der Zirkelrosette mit kleineren naturalistisch gefiederten Blättchen oder anderen Kunstgriffen.

Während diese Kerbschnittmuster in weitester Verbreitung die Volkskunst der betrachteten Gebiete beherrschen, scheint die Technik der flachen Ausgründung auf das dalmatinisch-bosnische Gebiet im engeren beschränkt (Taf. XVIII, 9, 10; XX, 3, 7, 19, 20).

Die beliebtesten Formen sind hiebei S-Spiralen, Spiralranken u. dgl., denen wir schon in der Stickkunst begegnet sind und die ebensowenig wie dort Ableitung von pflanzlichen Vorbildern verleugnen. Wenn auch die Grundlagen für diese Entwicklung schon in hellenistisch-römischen Kunstströmungen zu suchen sind, so ist doch andererseits nicht zu vergessen, daß diese Neigung zu Geometrisierungen in der Volkskunst aus mehrfach bereits auseinandergesetzten inneren Gründen allezeit rege geblieben ist. Eine umstehend abgebildete Zierschnitzerei (Ikonostaswand im Patriarchat Ipek) zeigt den Vorgang mit voller Deutlichkeit (Abb. 33, 34).

Eine ähnliche Reihe von Geometrisierungen dürfte — vermutlich erst im 17. oder 18. Jahrhundert an den „Lappenbaum" oder „Lebensbaum" Zeichnungen angesetzt haben, denen die Muster (Taf. XVIII, 9) verdankt werden; die die Blüten vorstellenden Schnörkel tragen kaum mehr pflanzlichen Charakter an sich, doch weisen Gebälkschnitzereien im Kloster Decsany etwa aus dem 17. Jahrhundert auch hier wieder untrüglich den Weg, der begangen wurde [23].

Man wird nicht fehlgehen, diese Bereicherung des Musterschatzes mit der höheren Entwicklung der Schnitzerei in diesen Gebieten im allgemeinen — nicht ohne Beeinflussung durch das Abendland — in Zusammenhang zu bringen.

Hie und da trifft man an Mangelbrettern, Guslen, Schreibzeugen u. s. w. geradezu auch naturalistische Ranken- und Blütenmuster an; im ganzen ist der Umkreis der zeichnerischen Formen, wie ersichtlich, aber ein ziemlich eng begrenzter. Beigaben eigenartiger Herkunft, lebendigen Schaffens sind auch an anderen Volksarbeiten kaum festzustellen.

An den Brotstempeln (Taf. XX, 14) treten ganz typisch Schriftzeichen auf, an einer Rasierzeugschachtel erscheint Halbmond und Stern als Emblem eines rechtgläubigen Besitzers; uns erscheint derlei recht arm und bescheiden und doch liegt der unverlierbare Reiz der Arbeiten nur in dieser reinen Erhaltung weniger Formen und ihrer sinngemäßen Anwendung voll klassischer Strenge und naiver Beschränkung.

Holzbecher und anderes Gebrauchsgerät.

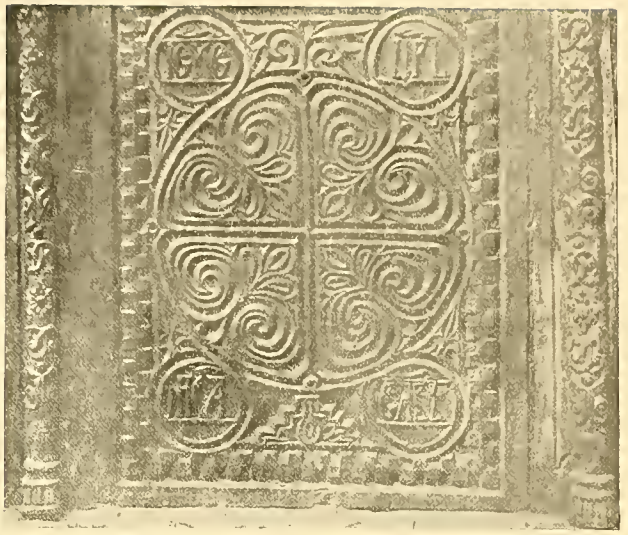
Unter den übrigen Formen von Gebrauchsgegenständen stehen an Altertümlichkeit obenan die Holzbecher, die bisher nur aus bosnischem und dalmatinischem Gebiet bekannt geworden sind, jedoch Entsprechungen namentlich in der Kunst der wallachischen bzw. romanisierten Hirtengruppen in den Karpathenländern besitzen. Sie sind in der Regel aus Oliven- und Eichenholz, oder auch aus Buchenholz gefertigt und haben gewiß eine uralte Vergangenheit (Taf. XX, 3, 5, 6, 8—11, 13).

Das griechische Altertum kennt geschnitzte Becher aus Buchenholz mit Wachsfirnis überzogen, als Zeichen einfacher Sitte. Von den arkadischen Hirten wird berichtet, daß sie Auswüchse der Tanne entsprechend den Maserbechern des Nordens, zu Gefäßen verarbeiteten; Giftbecher hat man aus Eibenholz hergestellt, ebenso Trinkbecher und Milchgefäße aus Efeu; aus dem Terpentinbaum wurden die Thericläischen Becher („Tongefäßen zum Verwechseln ähnlich") geschnitten u. s. w.

An nordisch-skandinavischen Arbeiten der Eisenzeit in Form von Schalen tritt Zinnstiftenbeschlag so gut auf wie an den heutigen bosnischen Bechern, so daß ursprüngliche Vorstufen für diese Arbeiten in Hülle und Fülle sichergestellt sind [3, 38, 40].

Die Formen blieben aber allezeit wandelbar und namentlich von Tonformen des städtischen Gewerbes beeinflußt [40]. So dürfen wir auch für die hier abgebildeten Typen keine allzu große Ahnenreihe in Anspruch nehmen. Einerseits lassen sie sich als Nachbildung von Schalen mit oder ohne Fußsaum von verhältnismäßig ganz junger Form erkennen, anderseits zeigen sie Kahnform, die mit ziemlicher Sicherheit als Nachahmung metallgetriebener Gefäße östlicher, vielleicht frühmittelalterlicher Bildung anzusprechen ist.

Besonders deutlich wird dies an einem älteren Stück (Taf. XX, 6), an dem auch die Riefen eines solchen Gefäßes nachgebildet erscheinen. Recht eigenartig ist manchmal auch die Schnörkelung der Henkel; wir können auch hier bei Schweifung und Ansatzbildung an Vergröberung metallener Zierhenkel barocker Formen denken. Stellenweise ist die Umbildung allerdings bis zu sehr schematischen Umrissen erfolgt. Außerdem tritt an der Leibung manchmal Bebänderung wie an Trinkhumpen auf.



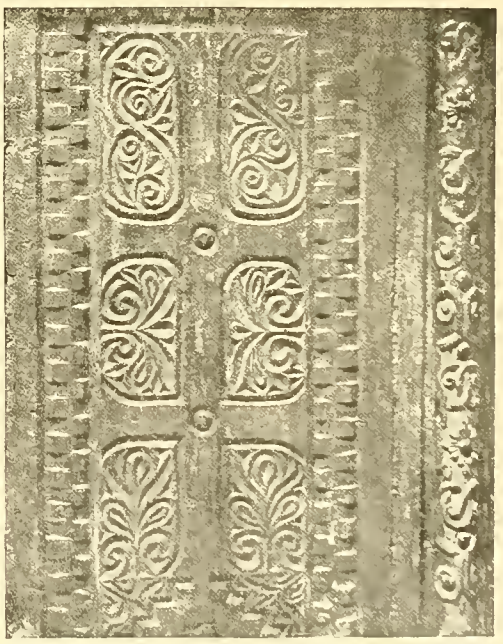
Phot. Hdt.
Abb. 33. Schnitzerei an einer Ikonostaswand. Patriarchat Ipek.

Diese Becherformen erstrecken sich auch auf südungarische Gebiete, doch wird der Schmuck an ihnen hier ein anderer. Es ist westländische Zierkunst, die ihn hier bestreitet. Vor allem die den Alpenländern geläufige Technik der Pfeifenschneiderei bildet offensichtlich Unterlage und Vorbild für ihn (Taf. XX, 9, 11).

Da sehen wir den Jäger mit seinem Dackelhund, ihnen gegenüber den bereits gestellten Fuchs oder einen Abschied kühn davonreitender Husaren, dem Volksleben abgelauschte und sinnvoll künstlerisch verarbeitete Bildchen, an denen diese Kleinkunst ja so reich ist.

Künstlerisch verzierte Kleingeräte bilden ferner die Spiegelschachteln, Rasierzeugbehälter, die hölzernen Zündholzbüchsen, Dinge, die der Verkehr im Verlauf der neuzeitlichen Kulturentwicklung man möchte fast sagen, hieher verschlagen hat (Taf. XX, 7, 12, 15, 17, 19, 20.)

Nicht anwendbar erscheint dieses Wort allerdings auf die Mangelhölzer und Kumpfe in Dalmatien und Nordbosnien. Hier ist mit Fug und Recht herkömmlicher volkstümlicher Gebrauch nach gewohnten Bedürfnissen anzunehmen, wobei allerdings die Frage aufzuwerfen ist, auf welchem Wege diese typisch mitteleuropäischen Formen hieher gelangt sind. Vor allem dürfte eine Vermittlerrolle den Außenposten der alpenländisch-bajuwarischen Siedler im windischen Land zufallen, so den hausgewerblich in der Herstellung von derlei Gebrauchsgerät besonders fleißigen und weitumwandernden Gottscheern; vielleicht haben aber auch landwirtschaftliche Sommerarbeiter auf deutschem Boden diese Gegenstände kennen gelernt. Der Zierweise liegt jedoch bodenständige Überlieferung zugrunde, in der Ritzarbeit und Kerbtechnik sowohl wie auch der Reliefschnitzerei der Kumpfe, die manchmal als deutliche Nachahmung von Riemengeflecht, ähnlich wie an runden Feldflaschen, auftritt (Taf. XXI, 1—3, 7—9). Auch diese („Čuturas“) sind übrigens vielfach aus Siebenbürgen und Tirol [!] seinerzeit vielfach in die Balkanländer eingeführt worden [4].



Phot. Hdt.
Abb. 34. Schnitzerei an einer Ikonostaswand. Patriarchat Ipek.

Die Guslen.

Die persönlichsten Schöpfungen der Volkskunst der westlichen Balkanländer stellen wohl die oft äußerst kunstvoll verzierten Guslen, zur Begleitung der althergebrachten Heldenlieder dar (Taf. XXI, 4—6; Taf. XXII).

Innerhalb eines weitaus größeren Verbreitungsgebietes zweisaitiger Instrumente (tamburica) auf das rein serbische Volksgebiet mit älterer Überlieferung im Westen der Halbinsel beschränkt, sind diese einsaitigen Streichinstrumente Überbleibsel und vielleicht sogar bäuerliche Rückbildungen uralter Formen des Mittelmeergebietes. Den Schallkörper aus dem vollen Holz im ganzen zu schnitzen, konnte allerdings nur einem mit der Formung eines Resonanzkörpers aus Kalbassen, Kürbissen u. s. w. nicht vertrauten Volke nachträglich beifallen, doch ist die Überlieferung des Instrumentes in dieser Form gleichwohl gewiß schon eine recht alte.

Wenn man stellenweise am Schallboden Riefen auskehlt (wie in Montenegro), so ist dies allerdings neuere Beeinflussung, ebenso wie der Name „lahuta“ für das Instrument in Albanien auf Beziehungen zu hochentwickelten italischen Formen weist.

Die herkömmliche Gestaltung des Griffstückes zu einem Widderkopf zu deuten, sind wir noch nicht in der Lage, doch gehört derlei an freien knopfförmigen Enden zu den ältesten plastischen Einfällen der Menschheit überhaupt. Daß hier gerade ein Widder erscheint, wird man vielleicht am ehesten aus dem natürlichen Gesichtskreis dieser Volksgruppen erklären können, die bei Herdenvieh, Ziegen und Schafen heute noch stellenweise in einem Hirtenleben von geradezu homerischer Einfachheit befangen sind und auch der neckischen Bockgeister des Altertums in Lied und Spiel nicht gänzlich noch vergessen haben (Taf. XXI, 6). Manche Stücke werden aber zu ganz persönlichen Kunstwerken gestaltet, wie dies dem Dichter und Sänger alten Heldenbrauches — heute noch ein geehrter Gast in jedem Haus und jedem Männerkreis — ansteht und in diesem Geiste werden sie auch dem geehrten Gast im slawischen Hause zu besonderen Gelegenheit gewidmet.

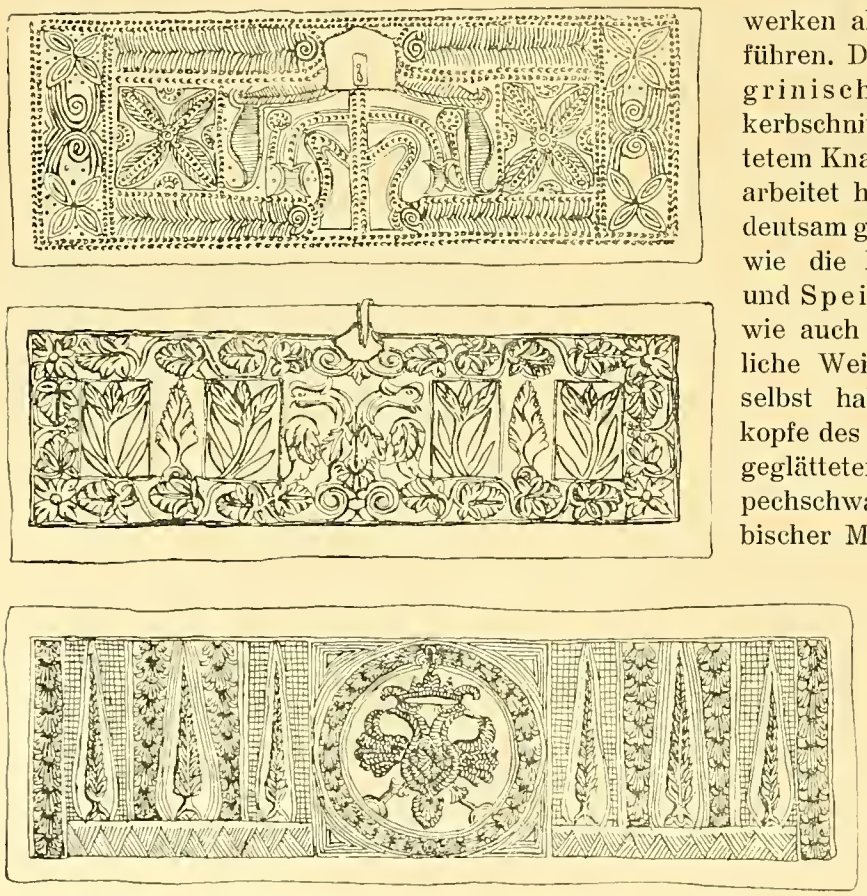


Abb. 35. Truhenvorderwände. Gez. H. Denk.
1. Gegend von Alessio. 2. Bazar Schjak. 3. Kavaja, Albanien.

Wir können hier zwei von diesen Kunstwerken als charakteristische Beispiele vorführen. Das erste Stück ist eine montenegrinische Gusle (Taf. XXI, 4 u. 5) mit kerbschnittverziertem Hals und reich gestaltetem Knauf, an dem der Künstler alles verarbeitet hat, was ihm in der Erinnerung bedeutsam genug zu solchem Schmuck erschien, wie die Kreuzsymbole, die Rosetten und Speichenräder am rückseitigen Steg, wie auch Dinge, die gleichsam die persönliche Weihe des Dichters verkörpern. Ihn selbst haben wir wohl in dem Bildniskopfe des Knaufes zu erkennen, mit sorglich geglättetem Haar, Schnurrbärtchen und pechschwarzen Augen, ein echter Sproß serbischer Männlichkeit.

Auf seinem Kopfe steht eine tauben- oder hühnerartige Vogelgestalt. Was und ob diese etwas zu bedeuten habe, ist nun freilich dunkel, aber nach dem Gedankengang dieser Dichter wäre es keineswegs ausgeschlossen, darin eine Verkörperung der Muse der Heldenlieder zu sehen, wie sie oft zum Helden spricht, die gleich dem Heiligen Geist und vielleicht im tiefsten

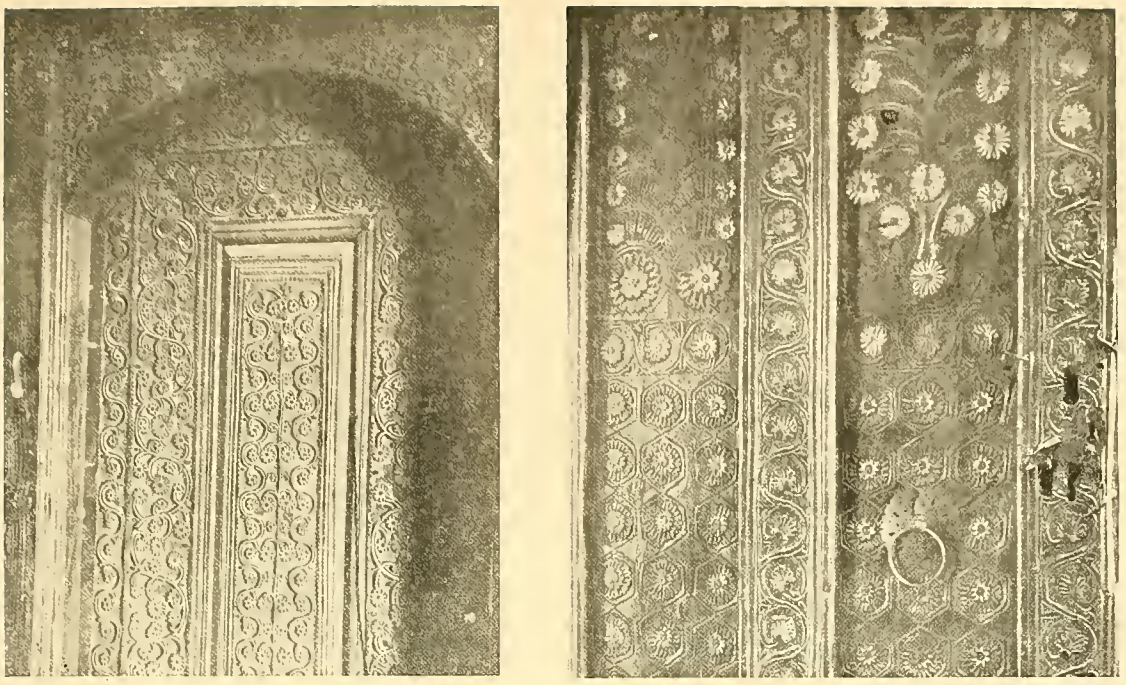


Abb. 36 u. 37. Gangtüren im Kloster Decsany bei Ipek. Phot. Hdt.

stammhaften Zusammenhang seines herkömmlichen Bildnisses mit dieser mythischen Vorstellung den Dichter mit einer Eingebung von oben begnadet.

Jedenfalls ist das Erscheinen eines Bildniskopfes an einem Kunstwerk eines Kunstkreises sehr bemerkenswert, der den Vorwurf der menschlichen Gestalt sonst gänzlich aus dem Auge verloren hat. Gerade darin offenbart sich diese Gusla als lebendiges Kunstwerk, daß es als des höchsten Glücks auch der naiven Erdenkinder und Kernpunktes höheren Schaffens der Persönlichkeit sich besonnen hat.

Vollends als Höchstleistung volkstümlicher Kunstfertigkeit mit geistigem Inhalt kann man die zweite der Guslen ansehen, die aus Nordalbanien, der Umgebung von Skutari stammt (Tafel XXII). Das Instrument als solches ist hier durchaus nicht etwa auf slawische Bevölkerungsteile beschränkt, vielmehr finden wir es als „lahuta“ in genau derselben Verwendung auch zur Begleitung der albanischen Heldengesänge wieder.

Halbmond und Sonnengestirn will auch diese Kunst in ihrem naiven Schwung als Symbole bei ihrer Übung nicht missen. Wenn die Mittelrippe des Schallkörpers ferner zur Schlange ausgestaltet ist, so sehen wir darin allerdings nur spielerische Stilisierung einfacher Zweckarbeit, wie sie gerade mit diesem Naturwesen dem menschlichen Geiste immer nahe bei der Hand ist und sich gleichsinnig in den (gedreht) verschlungenen Köpfen des Wirbels wie an den Kopfendigungen des Streichbogens äußert. Daß dem einen dieser letzteren noch ein Menschenkopf (mit Hut) hervorwächst, liegt auf der gleichen Entwicklungslinie. Das Kreuz am Halsansatz ist ein ernstes Mal: es kennzeichnet den guten Christen trotz alles symbolischen Beiwerks, das sich reich zum Endknauf zusammenschließt.

Die säulenförmige Durchbrechung des Halses wie auch die Nischenform der Kerben läßt für diesen Teil annehmen, der Künstler habe den Einfall zu seinem architektonischen Aufbau aus höherem, vermutlich kirchlichen Kunstbereich geschöpft, wie auch die wappenmäßige Anbringung des Doppeladlers, des alten albanischen Wappentiers, diesen Gedanken nahelegt. Zu freierem Schwung der Deutung fühlen wir uns vom lebendigen Mythengeist der albanischen Dichtung ermutigt, wenn wir der Auslegung der eindrucksvollen Gestalten am Griffknauf nähertreten.

Da sehen wir zunächst eine Frauengestalt, mit der Überjacke und der Schürzentracht der Hochlandsfrauen (vgl. den Hinterschurz!) — wohl die Muse des Dichters — und ihr zu Häupten den

Löwen der Berge, das Sinnbild der Kraft und der Stärke und darum ihr gesellt. Nicht anders die geflügelten Drachen, die in uralter heraldischer Paarung an ihr emporstreben; was anderes könnte ein albanisches Dichterherz erfreuen, als diese seine stärksten Zeichen?

In der Tat glauben wir dies als beabsichtigten Inhalt nehmen zu sollen; mythologisch formelhafte Gestalten in architektonischem Aufbau phantastisch geeint hat das Streben des Künstlers an diesem Kunstwerk verwendet, das mit zu den besten Leistungen volkstümlicher Schöpfung zählt.

B. Das Basarhandwerk.

Den im Hausfleiß erzeugten einfachen Schnitzarbeiten steht nun eine ganze Reihe von Schreinerarbeiten gegenüber, die im städtischen, im Basarhandwerk wurzeln und dementsprechend weitere kulturgeschichtliche Beziehungen aufweisen als die bodenständigen bäuerlichen Leistungen.

Dieses Handwerk erstreckt sich, soweit es künstlerischen Charakter besitzt, vorzugsweise auf die Erzeugung von Truhen, doch werden auch Reliefschnitzereien an Kästen und Türen für Moscheen und Kirchen in der gleichen Art hergestellt, wobei wiederum besonders das westliche Küstengebiet der Balkanhalbinsel mit zahlreichen und auch mit den mannigfaltigsten Leistungen vertreten erscheint.

Schon an den Truhen, die im Görzer Küstenland gebräuchlich sind, fällt im Gegensatz zu den alpenländischen mannigfach abgewandelten Behältnissen dieser Art an der Vorderwand eine eigenartige Technik der Musterbildung zu Blumen und Baumgestalten mittels flüchtig gezogener Kerbschnittlinien ins Auge, die vervollkommt auch an Truhen in der Umgebung von Alessio wiederkehrt (Abb. 35 oben); eine derartige Anwendung des Kerbschnittes im großen erscheint wohl als ein bodenständig dem Bedürfnis entsprungener Versuch, sich von der Einfuhr der in anderer Technik geschmückten Arbeiten aus dem Westen unabhängig zu machen.

Die besten Erfolge in dieser Hinsicht hat das Basarhandwerk im Umkreis von Südbosnien, Alt-Serbien und Nordalbanien aufzuweisen; im besondern scheint Skutari der Erzeugungsmittelpunkt für Truhen gewesen zu sein, die eine wie die andere dasselbe Ziermuster zeigen, wobei Blumenvasen mit Sternblütenzweigen zusamt Zypressenreihen, in mehreren Maßstäben neben- und übereinander gestellt, in einer Umrahmung von Wellenranken als Flächenfüllung in flachem Relief auftreten. Vereinzelt treten auch Häuser östlicher Bauform, Vögel im Gezweig, seltsam genug oft doppelköpfig geformt, als Füllung auf (Taf. XXIII, 2 u. Abb. 35). Nicht viel anders erscheinen auch die Türen an einzelnen Bauwerken in diesen Gebieten geschmückt (Abb. 36 u. 37). Der ganze Zierstil weist uns zweifellos nach dem Osten. Auch technisch sind Beziehungen zu syrischen Arbeiten festzustellen, doch wurzelt der Betrieb sicher im oben umschriebenen Gebiet und damit immerhin in Daseinsformen, denen abendländische Kunst gewiß nicht fremd geblieben ist und es wird sich als zeitliche Grenze etwa das Ende des 16. Jahrhunderts für das Aufkommen der Arbeiten festsetzen lassen. Jedenfalls ist dieses Kunstgewerbe in weitem Umkreis das eigenartigste und fruchtbarste gewesen, von dem wir wissen; wir finden seine Erzeugnisse bis Tunis verschlagen, ohne daß ihm, abgesehen von der koptischen Schnitzerei im östlichen Mittelmeerbecken, etwas zur Seite gestellt werden könnte.

In Albanien scheint die Kunst heute ziemlich erloschen, in Bosnien setzt sie sich dank der Förderung des dortigen Hausgewerbes noch fort und erstreckt sich dort hauptsächlich noch auf die Herstellung von kleinen Holztruhen, sechsseitigen Kaffeetischen u. s. w.

Abb. 38. Wandschrank. Phot. Hdt.
Herrenhaus in Varoš bei Alessio, Albanien.

Abb. 39. Wandkasten. Phot. Hdt.
Herrenhaus in Varoš bei Alessio, Albanien.

C. Die Kunst der Zimmerleute und Zierschnitzer.

Sehen wir in den letzterwähnten Arbeiten das orientalische Kunsthandwerk noch selbständige Bahnen, wenn auch auf Grund gemeineuropäischer Überlieferung beschreiten, so ist im Bereich der Zimmermanntechnik dagegen der handwerksmäßige Zusammenhang mit dem fortgeschrittenen Westen in erster Linie für die gebotenen Leistungen zu allen Zeiten belangreich gewesen und bis heute geblieben.

Daß wir in der Tat in dem sinnvoll verstrickten Gebälk, das den städtischen Häusern im ehemaligen türkischen Herrschaftsbereich nachgerade zur künstlerischen Zier geworden ist, wie in den Balkendecken, geschnitzten Holzverschalungen und Vertäfelungen (Taf. XXIV und Abb. 38—40) Ausläufer und Auswirkungen westländischer Zimmermannarbeit erblicken dürfen, lehrt uns die Geschichte des Bauhandwerks auf der Halbinsel mit seinen Zünften, ihren Namen, Satzungen und urkundlichen Überlieferungen zur Genüge [23].

Von Mitteleuropa sowohl wie im Gefolge der orthodoxen Kirche von Rußland her haben Wanderarbeiter, klösterliche Schnitzer den Schmuck der Gotteshäuser wie der Herrensitze besorgt mit jenen Mitteln, die anderwärts für den gleichen Zweck im Schwange waren [4]. Wir finden einen schlagenden Beleg hiefür in den ausgegründeten Ziermustern an Polsterhölzern der Balkendecke im Speisesaal des Klosters von Decsany bei Ipek, die neben stilisierten „Lebensbaum"- und Blütenmustern nebst Stadtansichten und einem eine Schlange tragenden Greif die Handwerksemblème der Zimmerleute zeigen, ganz wie sich diese bei uns etwa im 17. Jahrhundert zu verewigen pflegten, und werden diese Nachweise gewiß mit der Zeit noch vervollständigen können [23].

Es gehören diese Arbeiten nicht eigentlich mehr in das Bereich der Volkskunst: so weisen wir nur auf ein paar Arbeiten aus diesem Kreise in Albanien hin, nicht ohne den Vermerk zu erneuern, wie stark gerade an der städtischen Zierkunst der abendländische Einfluß in diesem

Falle im Zeitraum des 18. Jahrhunderts erhellt, so namentlich an den Trophäenformen des prächtigen (Taf. XXIII) abgebildeten Deckenstückes.

Wie anderwärts dargelegt, sind diese und ähnliche Schnitzereien, zum Teil mit farbiger Bemalung versehen, ebenso wie künstlerische Stuckarbeiten weitum auf der Halbinsel verbreitet. Die Kunst- und Kulturgeschichte wird an ihnen künftighin nicht achtlos vorübergehen können und mit solcher besserer Erkenntnis werden wir diesen Ländern in ihrem gesamten Privatleben hoffentlich mit mehr und objektiverem Verständnis gegenüberstehen, als es der „zivilisierte Mitteleuropäer" bisher gemeinhin für die ihm etwas fremde Welt des Orients übrig gehabt hat.

Kirchliche und weltliche Bauformen nicht minder wie die Anlagen des Basars geben namentlich im Westen der Halbinsel (Taf. XXV—XXVI) sprechendes Zeugnis, wie innig diese Berührung auf kulturellem Gebiet seinerzeit gewesen ist und es liegt wohl im gesamten Kulturgange der Welt, hier in Zukunft neuerdings zu gegenseitiger Bereicherung anzuknüpfen.

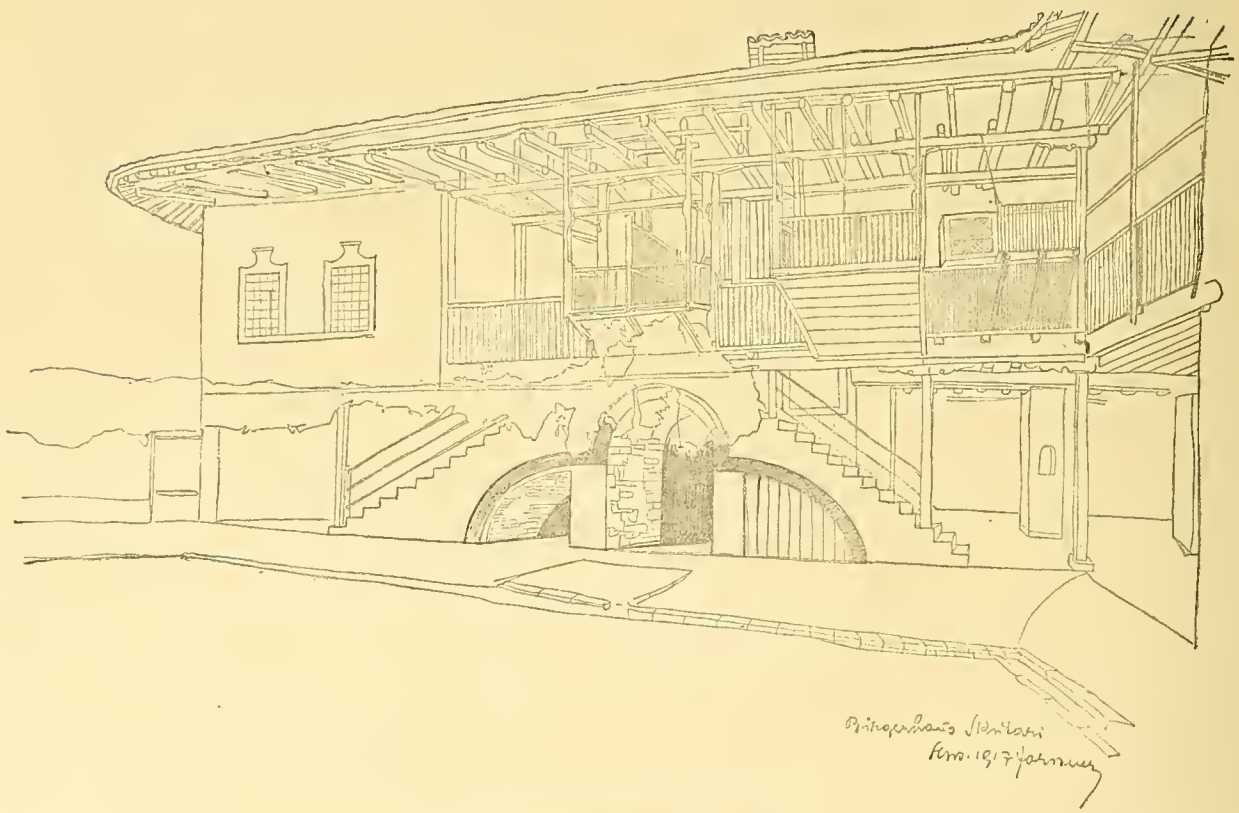


Abb. 40. Bürgerhaus, Skutari.

IV. Zusammenfassung der Ergebnisse.

Überschauen wir nach all den vielfältigen Einzeluntersuchungen die gewonnenen Gesichtspunkte gleichsam von einer höheren Warte, so stellt sich uns der Bestand der Volkskunst Südosteuropas als eine vielgliedrige Summe, viel mehr denn als eine organische Einheit dar.

Im Treffpunkt dreier großer künstlerischer Kulturen gelegen, der geschichtlichen Mittelmeerkunst, der unpersönlichen islamischen Kunst und der zeitlos ungeschichtlichen Kunst Osteuropas, offenbart sie bedeutungsvolle Ausblicke nach allen drei Seiten, mag ihr auch die Rolle eines schöpferischen Mittelpunktes für jede derselben versagt geblieben sein.

Abseits stehen nur die Leistungen der Metalltreibarbeit an Gefäßen und sonstigem Hausrat, die ihre besten Kräfte aus fernem östlichem Mutterschoß gezogen hat. Verkümmert und vielfach spielerisch verunstaltet sind ferner die Schöpfungen der Töpferei, ungleich den bildnerischen Kunstwerken des von der klassischen Kunst erzogenen Westens.

Schmuck und Trachtenzier und einiges persönliches Gebrauchsgerät aus Holz sind die hervorragendsten Besitztümer und Besitztitel, auf die das Volkstum dieser Länder seinen Anspruch auf einen Platz in der Kunstentwicklung gründet. Was es selbst davon schöpferisch gestaltet hat, ist herzlich wenig.

Volksmäßige Besonderheiten treten nur im Musterschatz der Trachten und an gewissen Holzgeräten auf, doch sind auch diese Unterschiede in erster Linie landschaftlich umgrenzt und nicht als „nationaler" Besitz anzusehen.

Die Einheit des Grundcharakters der einzelnen Gruppen, die somit überall gleichmäßig vorherrscht, wurzelt einerseits in alter von Handel und Verkehr ausgeglichener Kultur und wurde anderseits auch durch den regen Umzug, die Aus-, Zu- und Rückwanderung ganzer Volksschwärme im Verlauf der kriegerischen Wirren und Staatenbildungen herbeigeführt, die von der Völkerwanderung bis in die Neuzeit auf diesem Boden angedauert haben.

Den größten Teil des Volksschmuckes machen Typen der vor- und frühgeschichtlichen Schmuckarbeit Osteuropas aus; Eigenständigkeit können wir aber selbst den vorgeschichtlichen Formen kaum zubilligen; vielleicht, daß sich nordisch-völkerwanderungszeitliche Formen und der Gehängeschmuck nach ihren ursprünglichen Trägern auseinanderhalten lassen. Mit dem Zeitalter der Renaissance beginnt das Abendland immer stärker auf Formen und Zier Einfluß zu üben; ein bemerkenswerter Beleg für den aktiv schöpferischen Zug, der in der Kunstentwicklung Europas damals auflebt. Durch sie werden erst einzelne Techniken, Treibarbeit und Filigranarbeit zu ihrem jetzigen Bestand weitergeführt, so daß im Schmuck tatsächlich Ableger aus allen Schichten der europäischen Kunstentwicklung vorliegen. Er weist hier weder volksmäßig noch gesellschaftlich über die weitesten Strecken hin wesenhafte Abwandlungen auf.

Stärker betont stehen in der Textilkunst die volkstümliche Gruppe der Stickereien, städtische Arbeiten alter Überlieferung (Staats- und Prunkgewänder) und modische Arbeiten neuerer Zeit einander gegenüber.

In den volkstümlichen Arbeiten tritt uns vor allem die vorgeschichtslose geometrische Kunstübung Osteuropas entgegen, die bedeutungsvolle Auswirkung in der orientalischen Teppicherzeugung, wie überhaupt in der islamischen Kunst gewonnen hat, in ihrem volksmäßigen Besitzstand aber vor allem von indogermanischen Volksgruppen erarbeitet erscheint.

Überraschend viel römische und oströmische Überlieferung offenbart eine nähere Untersuchung der doch so ganz unantik anmutenden Prunkgewänder.

Als Endglieder eines Stammbaumes „klassischen“ Ursprungs lehren sie uns das Leben innerhalb der griechischen und römischen Kulturwelt mehr im Gleichnis eines bunten Heerlagers, denn einer patriarchalen Familie erkennen, womit es ein Gutteil jener Gegensätzlichkeit zu seiner weiteren Umwelt einbüßt, welche die einseitige Betrachtungsweise früherer Tage darein hineingesehen hat. Die Gleichartigkeit der späteren städtischen Damenarbeiten im ganzen türkischen Reich von ehedem offenbart sich als ein Wesenszug, der abgesehen von der ausgleichenden Wirkung des Verkehrs nur durch eine bis auf kleinste Gruppen sich erstreckende Durchmischung des Volkstums in Krieg, Flucht, Aus- und Rückwanderung erklärlich ist, wie sie sich ja tatsächlich auf diesem Boden hundertfältig nachweisen läßt.

An den Holzarbeiten endlich ist gleichfalls alteuropäisches Kunstgut nicht unbeeinflußt von den Kulturmächten späterer Zeit geblieben; noch weniger aber als bei anderen Gruppen ist hier sein Formcharakter und seine angleichende Kraft überwunden worden. In ständiger Wechselwirkung mit der geschichtlichen Kunst schafft er darum wie ehedem seltsame Stilisierungen und Geometrisierungen immer von neuem, die uns die La Tène-Kunst, völkerwanderungszeitliche Bildungen und manchen außereuropäischen Wandel dieser Art erst recht verständlich werden lassen.

Dieser ständig in der Volkskunst bis auf die heutige Zeit sich erneuernde Vorgang bildet das lebendige Widerspiel für ein bedeutendes Problem der älteren Kunstgeschichte, mit dem sich J. Strzygowski besonders eindringend auseinandergesetzt hat; es betrifft die Entwicklung des Rankenmusters in der antiken und islamischen Kunst. Nach allem, was uns die ungeschichtliche Volkskunst Osteuropoas an sicheren Erkenntnissen bietet, ist bei den Übergangsformen zwischen geometrischer Linienführung und „naturalistischer“ Rankenbildung an eine Art Bastardierung oder Abkürzung der bildhaften Arbeiten zu schematisch andeutender Wiedergabe zu denken, die festen Stilcharakter gewinnt.

Es gilt nur, die hier gewonnenen Ergebnisse anzuwenden, um zur Lösung auch jener künstlerischen Probleme zu gelangen, die sich, was diesen besonderen Vorgang betrifft, überall an der Außenzone der altweltlichen Kunst im Malaiischen Archipel wie in Ostasien oder in Nord- und Zentralafrika finden. Zugleich durchdringen die vorgeführten Kunstkreise selbst zum guten Teil auch noch diese Gebiete, so die Schmuckformen Zentralasien bis an die Grenzen Chinas sowie Indien, auch Nordafrika, die Wirkmuster namentlich Mittelasien, Hinterindien und selbst noch Hainan, und zwar auf altertümlichster technologischer Unterlage, wie auch die Halbweberei sowie die Brettchenweberei solche Techniken in diesem Umkreis vorstellen.

Möge die Arbeit die methodischen Grundlagen bieten, um auch an diese Fragen erfolgreich herantreten zu können.

Tafelerklärungen.

TAFEL I.

Abb. 1. Stirngehänge, Gelbguß. Serbien.
„ 2. Ein Paar Schläfenhänger, Bronze. Schkreli. Nordalbanien.
„ 3. Stirngehänge, Drahtgeflecht mit Gußauflagen. Süddalmatien.
„ 4. Amuletthänger, Glas, Silberfassung. Hochland von Nordalbanien.
„ 5. Schläfenhänger, Gelbguß. Zara, Dalmatien.
„ 6. Brustschmuck, Blechscheibchen, das Mittelglied aus einer Alpakkalegierung. Serbien oder Bulgarien.
„ 7. Zopfnadel, teilweise bronziert. Serbien.
„ 8. Schläfenhänger, Gelbguß, bronziert. Südherzegowina.
„ 9. Brustgehänge, Alpakkalegierung. Serbien.
„ 10. Haarnadel, Gelbguß, mit Silbermünzen. Süddalmatien.

TAFEL II.

Abb. 1. Kreuzanhänger, Silber. Süddalmatien.
„ 2. Kreuzanhänger, Silberfiligran. Nordalbanien.
„ 3. Haarstecher, Silberfiligran. Dalmatien.
„ 4. Kreuzanhänger, Silberfiligran, neuere Arbeit. Dalmatien.
„ 5. Besatzknopf für ein Obergewand, Silberfiligran. Dalmatien.
„ 6, 10, 11. Fingerringe, Gelbguß, bronziert. Dalmatien.
„ 7. Kugelkopfnadel, Filigran, vergoldet. Dalmatien.
„ 8. Kreuzanhänger, Filigran, aus reinem Silber. Nordalbanien.
„ 9. Kreuzanhänger, Gelbguß. Dalmatien oder Nordalbanien.
„ 12. Ein Paar Ohrringe, alpakkaartige Legierung, mit Blechbehang. Serbien.
„ 13. Ein Paar Ohrringe, Bleiguß. Nordalbanien.
„ 14. Ein Paar Ohrringe, Silber. Albanien.
„ 15—17. Ohrringe, alpakkaartige Legierung. Serbien.
„ 18. Kappe mit Zierdeckel aus Silberfiligran, vergoldet. Skutari.

TAFEL III.

Abb. 1. Ohrring, Goldfiligran. Dalmatien, Küstengebiet.
„ 2. Ohrring, Gelbguß. Dalmatien, Inselgebiet.
„ 3. Ohrring, Weißmetall. Elbassan, Albanien.
„ 4. Brosche, Filigran, vergoldet. Dalmatien.
„ 5. Ein Paar Ohrringe, Filigran, vergoldet. Serbien.
„ 6. Brosche, Filigran, aus schlechter Legierung. Hochland von Albanien.
„ 7. Schließenteil, Filigran, gelb bronziert (der Halbmond soll nach rechts offen stehen!). Nordalbanien.
„ 8. Schmuckanhänger, Filigran, aus schlechter Silberlegierung. Nordalbanien.
„ 9. Gürtelschließe, Filigran, aus Gelbmetall. Dalmatien.
„ 10. Ein Paar Ohrringe, Silberfiligran, vergoldet. Skutari.
„ 11. Ein Paar Ohrringe, Goldfiligran. Dalmatien.
„ 12. Gürtelschließe, schlechte Silberlegierung. Dalmatien.
„ 13. Gürtelschließe, Filigran, aus reinem Silber. Herzegowina.
„ 14. Prunkgürtel, Silberfiligran, mit Rauchtopasbelag. Montenegro.

TAFEL IV.

Abb. 1. Ein Paar Ohrringe, Gelbguß, bronziert. Herzegowina.
„ 2. Schmuckanhänger, harte Legierung. Nordalbanien.
„ 3. Gewandschließe, Gelbguß, bronziert. Nordalbanien.
„ 4. Schmucknadel, gelb bronziert. Serbien.
„ 5. Gewandschließe, alpakkaartige Legierung. Norddalmatien.
„ 6. u. 7. Gürtelschließen, Gelbmetall, getrieben. Norddalmatien.
„ 8. Gürtelschließe, Kupfer mit farbigen Schmelzauflagen. Dalmatien.
„ 9. Gürtelauflage, Gelbguß, mit Karneolsteinbesatz. Montenegro.
„ 10. Gürtelschließe, Gelbguß. Serbien.
„ 11. Gürtelschließe mit farbigen Schmelzauflagen. Bulgarien.
„ 12. Gürtelschließe wie oben. Aufgefunden in Albanien.
„ 13. Armband, Silberlegierung mit Schmelzauflagen. Serbien.
„ 14. Obergewandschließe, Gelbguß. Dalmatien.
„ 15. Scharnierarmband, Gelbguß. Serbien.
„ 16. Gürtelanhänger, Gelbguß. Nordalbanien.
„ 17. Gürtelschließe. Serbien, 17. Jahrhundert.
„ 18. Gürtelschließe, alpakkaartige Legierung. Montenegro.

TAFEL V.

Abb. 1. Schmuckanhänger, schlechte Silberlegierung, gegossen. Albanien.
„ 2. Kappenauflage, durchbrochen geschnittenes Silberblech mit ringsum befestigten Anhängseln. Griechenland, 18. Jahrhundert?
„ 3. Gürtelschließe, alpakkaartige Legierung, getrieben. Dalmatien.
„ 4. Mützenauflage, getriebenes Silberblech. Herzegowina.
„ 5. Gürtelschließe, schlechte Silberlegierung. Süddalmatien.
„ 6. Gürteltasche, Gelbguß, reich bronziert und ziseliert. Dalmatien.
„ 7. Gürtelschließe, Silber getrieben. Nordalbanien, 18. Jahrhundert.
„ 8. Gürteltasche, Weißmetall, graviert und ziseliert. Serbien.
„ 9. Zierbüchse, Silberlegierung, getrieben, ältere Arbeit. Serbien.
„ 10. Gürtelschließe, Kupfer, versilbert, getrieben. Serbien.
„ 11. Zierbüchse, Silberlegierung, getrieben. Serbien, 18. Jahrhundert.
„ 12. Gürtelschließe, versilbert, getrieben. Serbien.
„ 13. Gürtelschließe, alpakkaartige Legierung, getrieben. Serbien.
„ 14. Gürtelschließe, Gelbguß mit Perlmutterauflagen, gelb bronziert. Griechenland oder Makedonien.
„ 15. Gürtelschließe, alpakkaartige Legierung, teilweise gelb bronziert. Serbien.

TAFEL VI.

Abb. 1. Halsschmuck, Goldfiligran. Galizien, 14. Jahrhundert. (Nach M. Haberlandt, „Völkerschmuck“.)
„ 2. Gürteltasche, Gelbmetall, getrieben. Süddalmatien, 18. Jahrhundert.
„ 3. Messingschale, getrieben. Serbien, 17. Jahrhundert.
„ 4. Silberschale, getrieben. 16. oder 17. Jahrhundert, Serbien (Belgrad, Serbisches Nationalmuseum).
„ 5. Gürteltasche aus Silber, getrieben. Albanien.
„ 6. Reliquienbüchse aus Silber, getrieben. 18. Jahrhundert, Kirchenschatz in Ipek.
„ 7. Zinnteller, gegossen, mit kriegerischen Emblemen. 18. oder 19. Jahrhundert, Serbien (Belgrad, Serbisches Nationalmuseum).
„ 8. Gürteltasche aus Silber, getrieben. Serbien, 18. Jahrhundert (Belgrad, Serbisches Nationalmuseum).

TAFEL VII.

Abb. 1 u. 2. Kupferkanne mit figuralem Fries. 17. oder 18. Jahrhundert, Südalbanien.

TAFEL VIII.

Abb. 1. Ringkrug, grün glasiert. Serbien.
„ 2. Zierkrug, braun und gelblich glasiert, mit aufgesetzten Bäumen und Vögeln. Bosnien.
„ 3. Feldflasche, flachrund, grün und gelb glasiert, mit eingeschnittenen Verzierungen. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in Skutari, Albanien.
„ 4. Tonkrug, braun glasiert, vierfach gekniffen. Aufgefunden in Üsküb, Makedonien.
„ 5. Zierkrug, grünweiß glasiert. Serbien.
„ 6. Zierkrug, grün glasiert, mit Reliefauflagen; Rosetten, Vögel u. s. w.
„ 7. Zierkrug, braun glasiert und mit rot-gold-blauer Farbe bemalt. Reliefauflagen: Fruchtkorb, Rosen, zu oberst geflügeltes Tier. Serbien.
„ 8. Zierkrug, weißliche Glasur, zu oberst ein Bär sitzend. Serbien.
„ 9. Schnabelkrug, grün glasiert. Serbien.
„ 10—13. Ziergefäße und Krug aus Ton, mit Tonfarbe bemalt und gebrannt. Arbeiten eines Töpfers in Nordbosnien.

TAFEL IX.

Abb. 1. Gürtel aus Schafwolle, streifig gewebt, in der Richtung der Kette mit Fadengruppen durchwirkt (broschiert). Hochland von Nordalbanien.
„ 2. Schürze, blauer Grund, in Kilimtechnik gearbeitet, mit Goldborten und Tuchbesatz, auf dem Seidenstickerei in Kettelstich angebracht ist. Bosnien.
„ 3. Tragtasche, grob gewebter weißer Schafwollgrund, mit bunter Wolle durchwirkt. Nordalbanien.
„ 4. Schürze, farbig durchwirkt (broschiert), vorwiegend blau und orangegelb gemustert. Nordbosnien.
„ 5. Tasche in Kilimtechnik gearbeitet, bunt gemustert, am Rande Zierschrift. Dalmatien.
„ 6. u. 8. Zwei Schürzen, das weiße Leinengarn orangegelb, bzw. weinrot in schrägem Stich mit Schafwollgarn durchwirkt. Prilep, Makedonien.
„ 7. Schürze mit durchlaufendem Garn gewirkt (broschiert), rot, braun und orangegelb gemustert. Mit Goldborten, Glasperlen und Blechhülsen besetzt. Serbien.
„ 9. Vorsocken aus schwarzer Schafwolle mit vorwiegend weißer Wollstickerei in Kettelstich verziert. Nordalbanien.
„ 10. Schürze in Wirkarbeit mit durchlaufendem Garn hergestellt, vorwiegend blau und gelb gemustert. Nordbosnien.
„ 11. Strumpfsocken aus Schafwolle gestrickt und mit farbiger Wolle durchlaufend gewirkt. Djakova, Altserbien.
„ 12. Vorsocken, gestrickt, gelb und dunkelbraun gemustert. Dalmatien.
„ 13. Strumpfsocken aus verschiedenfarbiger Wolle bunt gestrickt. Mittelalbanien.
„ 14. Strumpfsocken aus Schafwolle, im Oberteil gehäkelt und mit durchlaufendem Wollgarn bunt durchwirkt. Dalmatien.
„ 15. Vorsocken aus Schafwolle gestrickt, weiß und purpurrot gemustert. Dalmatien.
„ 16. Schürze, rot-gelb gewirkt, mit Borten benäht und mit Kettelsticharbeit verziert. Herzegowina.
„ 17. Strumpfsocken aus Schafwolle gestrickt, weiß, schwarz und rot gemustert. Dalmatien.
„ 18. Strumpfsocken aus Schafwolle gestrickt, im Oberteil gehäkelt und mit aufgesticktem Muster in Kettelstich verziert. Norddalmatien.
„ 19. Strumpfsocken aus Schafwolle gestrickt, im Oberteil gehäkelt, mit Tuchstreifenbesatz und bunt aufgesticktem Muster in Kettelstich verziert. Dalmatien.

TAFEL X.

Abb. 1. Brustlatz mit roter Seidenstickerei in Wirkstich verziert. Makedonien (griechische Arbeit)?
„ 2. Brustlatz mit roter und blauer Seidenstickerei in dichtem Wirkstich verziert. Süddalmatien.
„ 3. Brustlatz mit schwarzer Seidenstickerei in holbeinartiger Technik verziert, einseitig gearbeitet. 16. und 17. Jahrhundert, Süddalmatien, Canaletal.
„ 4. Brustlatz mit bunter Schafwollstickerei in Wirkstich verziert. Nordbosnien, Savegebiet.

Abb. 5. Ärmelbesatz mit schwarz-rot-grüner Seidenstickerei in Wirkstich verziert. Makedonien.
„ 6. Ein Paar Besatzstreifen für eine Hemdbrust, mit bunter Seidenstickerei mit zweireihigem Wirkstich verziert. Von einem Brauthemd. Dalmatien, Insel Uljan.
„ 7. Brustlatz mit vorwiegend schwarzer Schafwolle, in Wirkstich verziert. Knin, Norddalmatien.
„ 8. Brustlatz mit grüner und purpurner Schafwolle, in unregelmäßigem, abgesetztem Wirkstich verziert. Mittelbosnien.
„ 9. Ärmelstickerei mit bunter Seide in Plattstich ausgeführt. Bulgarien.
„ 10. Schmucktuch mit purpurroter und grüner Schafwolle in Kreuzstich bestickt. Bosnien.
„ 11. Ärmelbesatz mit bunter Seide in Kreuzstich bestickt. Makedonien.
„ 12 u. 15. Zwei Ärmel mit rotem Leinengarn in abgesetztem Wirkstich bestickt. Auf Abb. 15 verschiedene lateinische Buchstaben. Gegend von Sofia, Bulgarien.
„ 13. Hemdbesatz mit schwarzer, roter und grüner Seide in breitem Plattstich, umsäumt, von Stielstich, bestickt. Griechisch-makedonisch.
„ 14. Kopftuchende mit bunter Seidenstickerei verziert. Makedonien.
„ 16. u. 17. Zwei Ärmel mit Wollgarn und Goldfadenstickerei in verschiedenen Füllstichen verziert. Südserbien.
„ 18. Ärmel mit blauem Schafwollgarn in Kreuz- und Wirkstich bestickt. Mittelbosnien.

TAFEL XI.

Abb. 1. Schmucktuch, das Grundgewebe mit Nadelwirkerei gemustert, die Enden farbig in Wirkarbeit durchzogen. Altserbien.
„ 2. Schmucktuch, streifig gemustert, die Enden mit bunter Seide und Gold in Kreuzstich und Gitterung bestickt. Altserbien.
„ 3. Schmucktuch, ähnlich gearbeitet wie Abb. 1. Mittelalbanien.
„ 4. Schmucktuch, ähnlich gearbeitet wie Abb. 2. Altserbien.
„ 5. Zierstreifen mit bunter Seide in Plattstich und Stielstich bestickt. Bulgarien.
„ 6. Schmucktuch wie oben, Seidenstickerei in verschiedenen Zierstichen verziert. Altserbien.
„ 7. u. 8. Zwei Schmucktücher, die Enden mit farbigem Wollgarn durchwirkt. Nordalbanien, Drinebene.
„ 9. Polsterbezug aus Wolle und Seidengarn, streifig gewebt und gemustert. Gegend von Alessio, Albanien.

TAFEL XII.

Abb. 1—4. Schmucktücher, an den Enden mit reicher Stickerei in Seide, Gold und Silber in Platt- und Füllstichen verziert. Haremsarbeit. Skutari, Sammlung Luigi Jacovich.

TAFEL XIII.

Abb. 1 u. 3. Brautleintücher aus Seide-durchschossenem Baumwollgewebe, mit Seide und Goldstickerei verziert. Altserbien, Ipek.
„ 2 u. 4. Schmucktuchenden mit reicher Seiden- und Goldstickerei, letztere teilweise in gebändertem Draht ausgeführt. Haremsarbeit. Skutari. Sammlung Luigi Jacovich.

TAFEL XIV.

Abb. 1—3. Handtücher, die Enden mit Stickerei in bunter Seide und Gold in verschiedenen Platt- und Füllstichen verziert. Makedonien. Hausgewerbliche Erzeugnisse. Im Besitz des Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien.
„ 4. Handtuch, ähnlich dem vorigen, das Muster zeigt stark abendländischen Einfluß. Angeblich Skutariner Arbeit. Sammlung Luigi Jacovich.

TAFEL XV.

Abb. 1 u. 2. Schärpenenden mit bunter Seide und Gold in Platt- und Stielstich bestickt. Aufgefunden in Bosnien (Österr. Museum für Kunst und Industrie).
„ 3. Schärpenende mit Gold und bunter Seide reich bestickt. Skutari. Sammlung Luigi Jacovich.

Abb. 4. Schärpenende mit Seiden- und Silberstickerei in Platt- und Gitterstich verziert. Skutari. Sammlung Luigi Jacovich.
„ 5. Schärpenende mit Seiden- und Goldstickerei in Platt- und Stielstich verziert. Westliche Balkanländer (Österr. Museum für Kunst und Industrie).
„ 6. Schmucktuchende mit bunter Seidenstickerei verziert. Skutari. Sammlung Luigi Jacovich.

TAFEL XVI.

Abb. 1. Mann in städtlicher Tracht. Skutari.
„ 2. Katholikin in Straßenkleid. Skutari.
„ 3. Mann in Hochlandstracht (Malsor), Skutari. Nach aquarellierten Bleistiftzeichnungen von Fähnrich Leopold Forstner.

TAFEL XVII.

Abb. 1. Gamaschenfleck, das Mittelfeld in Wolle und Silber gewirkt, ringsum blauer Tuchstreifenbesatz, mit schwarzen und silbernen Borten in Aufnäharbeit verziert. Altserbien.
„ 2. Jacke für Frauen, aus braunem und weißem Schafwolloden, mit aufgenähten roten Tuchstreifen, Fransenbesatz, Ziernähten und Säumen in Zopf-, Hin- und Wiederstich sowie schwarzer und roter Schnurbenähung verziert. Nordalbanien, Plani ober Skutari.
„ 3. Vorderschürze, das Mittelfeld gewirkt, die Umrandung ausgeziert wie bei Abb. 2. Nordalbanien.
„ 4. Übermantel mit Ärmellöchern, für Frauen, aus weißem Schafwolloden, mit ausgeschnittenen roten Tuchfiguren, Fransen und Flitterscheibchen benäht und mit Goldlitzen bestickt. Südserbien.
„ 5. Westenleibchen aus weißer Leinwand, mit Maschinstickerei in buntem Leinengarn verziert. Gegend von Ragusa.
„ 6. Übermantel wie Abb. 4 mit breitflächigen Stickereien in Hin- und Wiederstich nach Art eines Doppelschlingsaumes in roter, grüner und brauner Wolle bestickt. Südserbien.
„ 7. Westenleibchen aus schwarzem Tuch, mit Goldschnuraufnähung verziert. Süddalmatien.
„ 8. Mantelrock der Frauen aus braun-violettem Tuch, mit Goldschnuraufnähung aufs reichste verziert. Von reichen Mohammedanerinnen getragen. Mittelalbanien. [Erworben durch Vermittlung von Franz Revertera.
„ 9. Westenleibchen aus rotem Tuch, mit Schnuraufnähung in Gold und schwarzer Seide verziert. Gegend von Ragusa.

TAFEL XVIII.

(Versehentlich stehen die Bilder 6—10 auf der Tafel oben, 1—5 unten.)

Abb. 6—8. Spinnrocken mit Ritz- und Kerbschnittmustern. Nordbosnien. Auf 8. Inschrift: „Vidak Goiko Jugović 1906 Godina)".
„ 9 u. 10. Spinnrocken. Dalmatien. In Ausgründung verziert.
„ 1. Spinnrocken mit Ritz- und Kerbschnittmustern. Nordalbanien.
„ 2. Spinnrocken wie oben. Schala.
„ 3. Spinnrocken wie oben. Danilowgrad, Montenegro.
„ 4. Spinnrocken wie oben. Süddalmatien.
„ 5. Spinnrocken wie oben. Kolaschin, Montenegro.

TAFEL XIX.

Abb. 1. Spinnrocken mit Kerbschnittverzierung. Miloti, Albanien.
„ 2. Spinnrocken wie oben. Kolaschin, Montenegro.
„ 3. Spinnrocken. Gegend von Nikšić, Montenegro.
„ 4. Spinnrocken. Kolaschin, Montenegro.
„ 5. Spinnrocken. Cetinje, Montenegro.
„ 6 u. 7. Spinnrocken. Gegend von Djakova, Altserbien.
„ 8. Spinnrocken. Gegend von Alessio, Albanien.
„ 9. Spinnrocken. Skutari.
„ 10. Spinnrocken. Schala, Nordalbanien.

TAFEL XX.

Abb. 1. Federkasten mit zwei Schiebern, mit Kerbschnittmustern verziert. Nordbosnien.
„ 2. Wickelholz für Schafwollgarn und Seide, mit Ritzmustern verziert wie oben. Dalmatien.
„ 3. Hirtenbecher wie oben, aus dem Vollen geschnitzt. Nordbosnien.
„ 4. Behälter für einen Taschenspiegel, in feinstem Kerbschnitt verziert. Skutari.
„ 5. Hirtenbecher, verziert wie oben. Nordbosnien.
„ 6. Hirtenbecher aus dem Vollen geschnitzt, in Metallnachahmung gerieft. Bosnien (?), 17. Jahrhundert.
„ 7. Spiegelkasten für einen Stellspiegel, in Ausgründung verziert. Dalmatien.
„ 8. Hirtenbecher wie oben, mit Ritzmustern verziert.
„ 9. Hirtenbecher geschnitzt, die Reliefs zeigen den Abschied abreitender Husaren. Südungarn, 19. Jahrhundert, 1. Hälfte.
„ 10. Hirtenbecher wie oben, mit Ritz- und Kerbschnittmustern verziert. Nordbosnien.
„ 11. Hirtenbecher. Die Reliefschnitzerei zeigt die Darstellung eines Jägers mit Hund mit einem gestellten Fuchs, Südungarn, 19. Jahrhundert.
„ 12. Spiegelkasten wie oben, mit Kerbschnittmustern verziert. Dalmatien.
„ 13. Hirtenbecher wie oben, mit Ritzmustern verziert. Nordbosnien.
„ 14. Brotstempel mit eingegrabenen Buchstaben, Darstellung eines Geistlichen (?). Montenegro.
„ 15 u. 17. Zündholzbüchsen, verziert wie oben. Dalmatien.
„ 16. Pfeifenkopf mit eingeschlagener Messingdrahtverzierung. Dalmatien.
„ 18. Dichtungsscheibe für einen Dudelsack, mit Kerbschnittmustern und Bleieinlagen verziert. Dalmatien.
„ 19 u. 20. Rasierzeugschachtel mit Ausgründung und Kerbschnittmustern. Gegend von Skutari.

TAFEL XXI.

Abb. 1—3, 7—9. Wetzsteinkumpfe mit Ausgründung sowie mit Ritz- und Kerbschnittmustern verziert. Nordbosnien.
„ 4 u. 5. Gusle in Vorder- und Seitenansicht, mit reich geschnitztem Hals und Griffstück. Gegend von Rijeka, Montenegro. Rückseitig beschriftet: „An. Jovičević pola 1895."
„ 6. Gusle, Hals und Griffstück in Widderform geschnitzt und mit Ritzmustern verziert. Montenegro.

TAFEL XXII.

Abb. 1—3. Gusle aus der Umgebung von Skutari. Vorder-, Seiten- und Rückansicht des Stückes. Erworben durch Franz Revertera.

TAFEL XXIII.

Abb. 1. Deckenmittelstück, aus Buchenholz geschnitzt. Vor 1800. Tirana.
„ 2. Truhe, die Vorderwand mit reicher Reliefschnitzerei verziert. Nordalbanien. Vermutlich Skutariner Arbeit.

TAFEL XXIV.

Hausgang im Oberstock eines türkischen Hauses. Skutari. Nach einer Originalzeichnung von Fähnrich Leopold Forstner.

TAFEL XXV.

Basarstraße mit Römerturm, Elbassan. Nach einer Originalzeichnung von Fähnrich Leopold Forstner. Im Besitz des Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien.

TAFEL XXVI.

Große Moschee in Pekinje, Albanien. Nach einer Originalzeichnung von Fähnrich Leopold Forstner. Im Besitz des Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien.

Literaturnachweise.

(Die Nachweisung der Quellen ist im Text durch die in [ ] Klammer gesetzten laufenden Zahlen erfolgt.)

1. Die Alemannengräber v. Oberflacht: Jahreshefte d. Württemberg. Altertumsvereines 1846, Heft III.
2. J. R. Aspelin: Antiquités du Nord-Finno-Ougrien. Helsingfors (?).
3. H. Blümner: Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. 1. u. 2. Auflage. Leipzig. Teubner.
4. A. Boué: Die europäische Türkei, Bd. II. Wien 1889.
5. N. Bruck-Auffenberg: Dalmatien und seine Volkskunst. Wien. A. Schroll.
6. G. Cederblom: Nagra of vara äldsta spanaredskap och deras Attlingar. „Fataburen", S. 1. Stockholm 1909.
7. M. Collin: Gammalskanska Band. „Fataburen". Stockholm 1915.
8. A. v. Le Coq: Volkskundliches aus Chinesisch-Turkestan. Berlin 1916 (Baessler-Archiv).
9. D. Comsa: Album di crescaturi in lemn. Bukarest.
10. Czermelyi Sándor in „Magyar Himzések" v. Leiro Lajstroma. Budapest 1918.
11. J. Déchelette: Manuel d'archéologie préhistorique celtique et galloromaine, Bd. II, 2 u. 3. Paris.
12. Dr. Bernhard Dietrich: Kleinasiatische Stickereien. Plauen i. V. 1911.
13. M. Dreger: Die künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien 1904.
14. — Zur Ausstellung spät-antik-ägyptischer Funde im K. k. Österreichischen Museum. Kunst und Kunsthandwerk, S. 239ff. Wien 1911.
15. F. Fiala: Untersuchung prähistorischer Grabhügel auf dem Glasianc. Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina, Bd. III, S. 8ff. und Taf.
16. Dr. R. Forrer: Reallexikon der prähistorischen, klassischen und frühchristlichen Altertümer.
17. Führer durch das Kaiser-Friedrich-Museum. Amtliche Ausgabe. 2. Aufl., S. 32.
18. Dr. A. Haberlandt: Prähistorisches in d. Volkskunst Osteuropas. Werke d. Volkskunst 1, S. 33. Wien 1913.
19. — Eine albanesische Kupferkanne. Werke der Volkskunst, Bd. II, S. 57. Wien 1914.
20. — Moderne Amulettketten aus Serbien. Werke der Volkskunst, III, S. 11.
21. — Verzierte Schmucktuch-Enden aus Galizien. Werke der Volkskunst, Bd. III, S. 38. Wien 1917.
22. — Probleme der Volkskunde Südosteuropas. Österr. Monatsschrift für den Orient, S. 200. Wien 1914.
23. — Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Volkskunde von Montenegro, Albanien und Serbien. Erg.-Bd. XII zum Jahrg. XXIII der Zeitschrift für österreichische Volkskunde. Wien 1917.
24. Dr. M. Haberlandt: Völkerschmuck. 109 Tafeln nebst Einführungen und Erläuterungen („Die Quelle", Mappe X). Wien und Leipzig. Verlag Gerlach & Wiedling.
25. — Österreichische Volkskunst. Wien 1910. 2 Bde., 120 Tafeln. Hofkunstanstalt Löwy.
26. J. Hampel: Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. 3 Bde. Braunschweig 1904.
27. A. O. Heikel: Trachten und Muster der Mordwinen. Helsingfors. Société Finno-Ougriénne.
28. M. Hoernes: Urgeschichte der bild. Kunst in Europa. S. 284f. u. Nachtrag. Wien 1914. Schroll & Co.
29. Homers Werke von Joh. Heinrich Voss, Bd. II. Stuttgart 1844.
30. Hopf: Anatolische Stickereien. Orientalisches Archiv. 1912/13.
31. C. Jireček: Das Fürstentum Bulgarien. Wien 1891.
32. Katalog der Textilsammlung Iklé. Industrie- und Gewerbemuseum St. Gallen. 1908. Nr. 103, 112.
33. Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, I—II. Nürnberg 1896—1901.
34. Katalog der Ausstellung orientalischer Teppiche im K. k. Österreichischen Handelsmuseum. 1891.
35. Aladar Kovach: Die Volkstracht in Sarköz. Anzeiger der ethnographischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums, VI, S. 66ff., 206. Budapest.

36. Kunstgeschichte in Bildern. 1. Das Altertum. Heft II. Babylon.-assyr. Kunst. Leipzig. Verlag von Körner.
37. Dr. G. Kyrle: Siedlungs- und Volkskundliches aus dem wolhynischen Polesie. Mitteilungen der Anthrop. Gesellschaft, Bd. XLVIII, S. 118. Wien 1918.
38. J. Marquardt: Das Privatleben der Römer. Handbuch der römischen Altertümer, Bd. II.
39. Mötefindt: Zur Geschichte der Löttechnik in vor- und frühgeschichtlicher Zeit. Bonner Jahrbücher, Heft 123. 1916.
40. O. Montelius: Kulturgeschichte Schwedens. 2 Bde. 1906.
41. M. H. Ohnefalsch-Richter: Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern. Berlin 1913.
42. T. Pamfile: Industria Casnica la Romani, S. 299. Bukarest 1910.
43. Peasant Art in Sweden, Iceland and Lappland. „The Studio", Sonderheft. 1912.
44. Peasant Art in Austria and Hungary. „The Studio". 1913.
45. Peasant Art in Italy. „The Studio". 1913.
46. Alois Riegl: Altorientalische Teppiche. Leipzig 1891.
47. — Die spätrömischen Kunstindustrien. Wien.
48. Dr. V. Roth: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen, S. 93f. Straßburg 1908.
49. B. Salin: Die altgermanische Tierornamentik. Stockholm 1904.
50. Fr. Sarre: Reise in Kleinasien. Berlin 1896. S. 152ff, 187ff.
51. L. Schinnerer: Einiges über die bosnisch-herzegowinischen Strick- und Häkelarbeiten. Zeitschrift für österreichische Volkskunde, Bd. III, S. 13.
52. Dr. W. Semayer: Die Tracht der Ostjaken und ihre Stickereien. Anzeiger der Ethnographischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums, VI, 167ff. Budapest 1914.
53. K. G. Stephani: Der älteste deutsche Wohnbau. Berlin 1895.
54. Teppich-Erzeugung im Orient. Gesammelte Monographien. Wien 1895.
55. Dr. C. Truhelka: Die bosnischen Grabdenkmäler des Mittelalters. Wissenschaftl. Mitteilungen, Bd. III, S. 403.
56. — Die Tätowierung bei den Katholiken Bosniens und der Herzegowina. Ebenda, Bd. IV, S. 493.
57. — Der vorgeschichtliche Pfahlbau im Savebett bei Donja Dolina. Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina, Bd. IX, S. 53ff.
58. K. Weinhold: Die deutschen Frauen im Mittelalter. Berlin 1856.
59. Julie Wichmann: Beiträge zur Ethnographie der Tscheremissen. Helsingfors. Société Finno-Ougriénne.
60. Dr. C. Wilke: Neue Beiträge zur Spiral-Keramik und deren Beziehungen zur Korb- und Mattenflechterei. Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina, Bd. XII, S. 29. Wien.
61. Zarrycki, M. v. Arndt u. Stratimorovic: Die Aladscha-Moschee in Foča. Wissenschaftliche Mitteilungen, II, S. 248.
62. Dr. A. Hagelstange: Süddeutsches Bauernleben im Mittelalter, S. 42. Leipzig 1898.
63. E. Oberhummer: Die Türken und das Osmanische Reich, S. 41. Leipzig 1917.
64. Montelius: Das Sonnenrad und das christliche Kreuz. Mannus Zeitschr. f. Vorgeschichte, I, S. 53ff. 1909.
65. Otto Tischler: Beiträge zur Geschichte des vor- und nachrömischen Emails. Sitzungsbericht der Wiener Anthrop. Gesellschaft, S. 164. 1890.
66. L. Niederle: Slovanské starožitnosti, I. Abt., Bd. II. Das Leben der Slawen in alter Zeit. Abschnitt Tracht und Schmuck. Prag 1913.
67. C. Jireček: Geschichte der Serben. Gotha 1913.
68. H. P. Kondakov: Makedonija. Archäologische Streifzüge (russisch), Tafel III. St. Petersburg 1909.
69. A. Götze: Über Brettchenweberei im Altertum. Zeitschrift für Ethnologie. 1908. S. 481ff.
70. J. Kellner: Römische Überreste in Bad Ilidže. Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina, Bd. V, S. 131ff. Wien 1897.
71. M. Rosenberg: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abschnitt Granulation. Frankfurt 1918.
72. M. Hoernes: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 1. Auflage, S. 548ff.
73. A. Haberlandt: Prähistorisch-ethnographische Parallelen. Archiv für Anthropologie. Braunschweig 1914 (N. F., Bd. 13).
74. — Betrachtungen über die Muhadschir von Bazar Schjak in Albanien. Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien, 1919, S. 100ff.

Index.

Aquamanilien, S. 34
Architekturstücke, S. 28, 32, 47 ff.
Aufnäharbeit, S. 35, 55

Barocke, S. 23, 25 ff., 28, 32, 48 ff., 65
Besweberei, S. 48
Brettchenwebstuhl, S. 36, 38
Bronzeschmuck, S. 20 ff., 24

Clavus, S. 35, 42

Dalmatica, S. 40
„Damenarbeiten", S. 48, 67
Diadem, S. 13, 22
Drahtrollenschmuck, S. 11 ff., 19
Drahtschmelz S. 24 ff., 29
Dreiknopfohrringe, S. 22

Filigranarbeit, S. 12 ff., 17, 22, 24 ff.

Geflechtmuster, S. 38, 42 ff.
Gelbguß, S. 11 ff., 19, 22
Glasarmbänder, S. 15 f.
Goldschmuck, S. 11
Gußarbeit, S. 12 ff.

Hacksilberfunde, S. 20
Halbedelsteine, S. 11
Halbmond S. 12, 22
Häkelarbeit, S. 36, 52
Holbeintechnik S. 41, 52

Karneol, S. 11, 15, 22, 31
Kerbschnitt (Keilschnitt), S. 59 ff.
Kettelstichstickerei S. 35, 38, 56
Kirchliche Einflüsse, S. 8, 18, 27, 32, 54, 57, 65
Klapperschmuck, S. 12 ff., 20 ff.
Klöppelarbeit, S. 37, 52
Korallen, S. 11
Kreuzstich, S. 40, 46, 48

Lebensbaum, S. 47, 56, 60, 65

Menschenfigur, S. 32, 56, 63
Messingschüsseln, S. 33, 50, 53
Minnegaben, S. 57 ff.
Münzengehänge, S. 14, 16

Panzer, S. 17, 19, 22
Perlmutterschnitzerei, S. 11, 15, 50

Radscheiben, S. 19 ff.
Riemenzungen S. 15

Schauketten, S. 14
Schmelzarbeit, S. 12 ff. (vgl. Drahtschmelz)
Silberschmuck, S. 11 ff.
Speichenräder, S. 19, 21 31, 36
Spinnhaken, S. 36
Spiralmuster, S. 27, 29, 38, 55 ff, 67
Spitzenerzeugung, S. 52
Steinauflagen, S. 11 ff., 19 ff., 22
Symbolik, S. 20, 31, 44, 63

Tätowierung, S. 31
Teppichmuster, S. 36, 38, 42, 46
Tierfigur, S. 53, 62
Treibarbeit, S. 12 ff., 17
Truhen, S. 64
Tscherkessen, S. 18
Tuchmosaik, S. 35 f., 56

Venezianischer Einfluß, S. 28, 52
Vertäfelungen, S. 65

Waffen, S. 17, 28, 35
Werkstätten (Handwerker), S. 12 ff., 22, 35 ff., 55, 57

Zettelweberei, S. 35 ff., 38
Zinnieten, S. 11, 19, 60

Inhalt.

Vorwort . . . . . S. 5

Einleitung . . . . . „ 7

Voraussetzungen und Bedeutung der einzuschlagenden Untersuchung. Der Begriff der Volkskunst in den Balkanländern . . . . . „ 9

I. Der Volksschmuck und die Metallarbeiten . . . . . „ 11

A. Der Volksschmuck:

1. Der gegenwärtige Besitzstand . . . . . „ 11

Stoff und Bearbeitung. S. 11. — Die Grundformen des weiblichen Schmuckes. S. 12. — Schmucksätze und gesellschaftliche Bedeutung des Schmuckes. S. 16. — Männliches Schmuckwesen. Werkstätten und volksmäßige Gruppen der Arbeiten. S. 17.

2. Alter und geschichtliche Verbreitung der Formen und Techniken . . . . . „ 19

Draht-, Guß- und Blecharbeiten. S. 19. — Die Schmelzarbeiten. S. 24. — Die Filigranarbeiten. S. 25. — Die Treibarbeit. S. 27.

3. Zusammenfassung über die geographische Verbreitung und den kulturgeschichtlichen Werdegang des Schmuckes . . . . . „ 29

B. Die Metallarbeiten:

Kupferschmiedarbeiten und Zinngußarbeiten. S. 32.

Anhang: Die künstlerischen Erzeugnisse der Töpferei . . . . . „ 34

II. Die textile Volkskunst . . . . . „ 35

Gesellschaftliche Gruppen und Unterschiede. S. 35.

A. Die volkstümlichen Arbeiten:

1. Weibliche Handarbeiten aus groben Stoffen . . . . . „ 36

Die Häkel-Strick-Arbeit. — Schnurklöppelei. — Zettelweberei. — Wirkarbeit. — Broschierte und Kilimarbeit. S. 36. — Zusammenfassung. — Der künstlerische Wert der Erzeugnisse. S. 38.

2. Stick- und Wirkarbeit an feinen Grundstoffen . . . . . „

Die Hemdstickerei. — Geschichtliche Überlieferungen. — Grundformen. — Ihre Altersstellung. S. 40. — Zur Geschichte des „Mäander"-Geflechtes. — Andere Muster. S. 43. — Bedeutung dieses Musterkreises für die osteuropäische Kunstentwicklung. S. 44. — Pflanzenmuster. — Das orientalische Teppichmuster. S. 46. — Die Schmucktücher: Alter und Verbreitung. — Wirkarbeit. — Stickerei. — Stilistische Gruppen. — Beziehungen zur Weltkunst. — Modische Einflüsse. — Ursachen des Verfalls. S. 46.

B. Die häusliche Kunst der Städterinnen:

1. Halbseidenstoffe und „Damen"-Arbeiten . . . . . „ 51

2. Fremde Einflüsse im Hausgewerbe . . . . . „ 52

Spitzenerzeugung und andere Techniken. S. 52. — Das figürliche Element in der Volkskunst. S. 53.

3. Zusammenfassung über die volkswirtschaftliche und kulturgeschichtliche Stellung der Arbeiten . . . . . „ 54

C. Städtische Zierkünste im Bereich der Volkstrachten:

Schnurbenähung. — Tuchbesatz. — Stickerei. S. 55.

III. Die Holzarbeiten . . . . . „ 57

Stufen und Gruppen der Erzeugung. S. 57.

A. Hirtenarbeiten und Hauswerk:

Spinnrocken. — Grundformen und Zierstil. S. 57. — Ziergeschichtliche Stellung des Kerbschnittes. S. 60. Flachschnittmuster. — Brotstempel. — Holzbecher. — Schachteln. — Kumpfe und andere Formen. S. 60. — Die Guslen. S. 62.

B. Das Basarhandwerk:

Truhen. — Türschnitzerei. S. 64.

C. Die Kunst der Zimmerleute und Zierschnitzer:

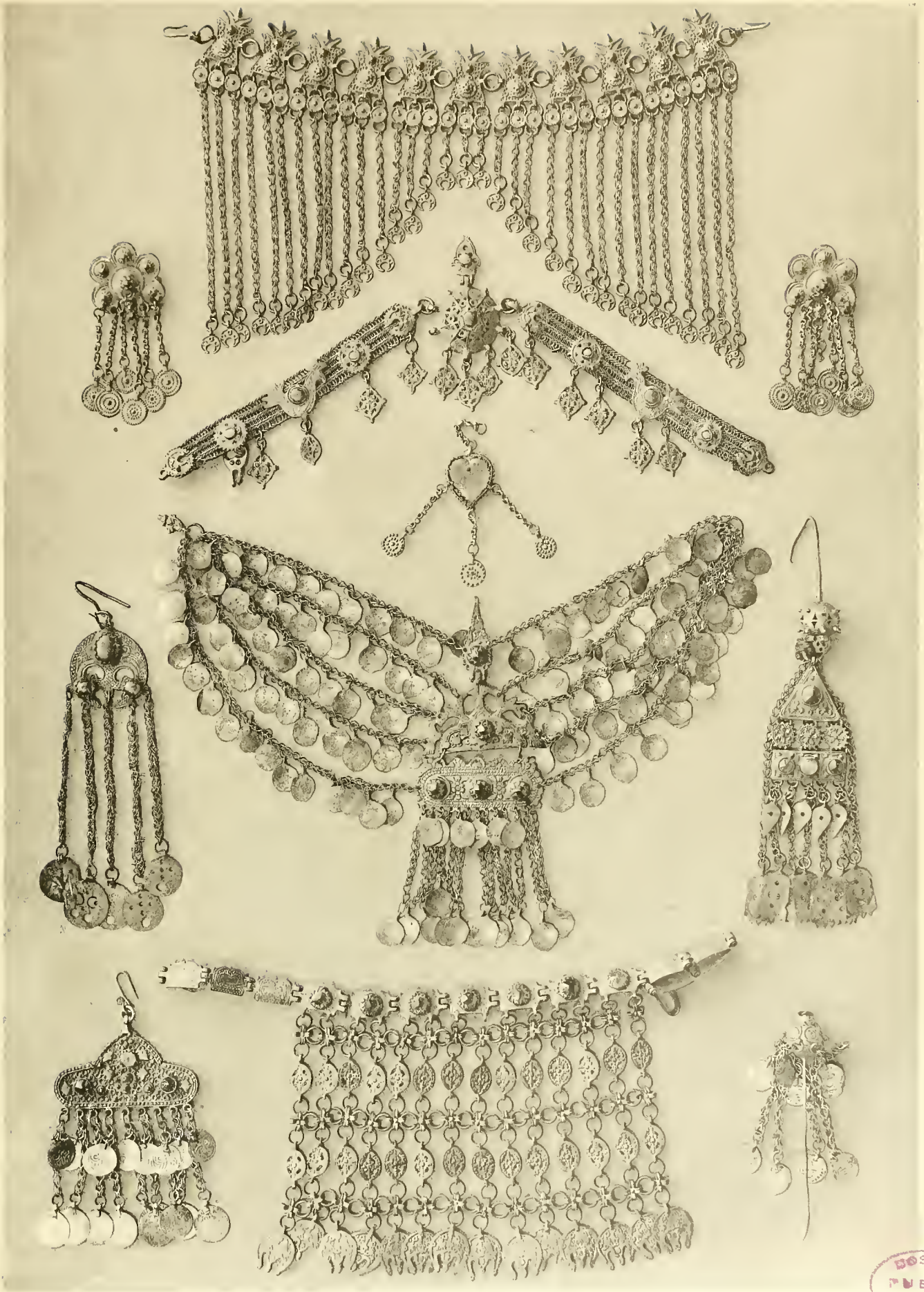
Gebälkschnitzerei und Getäfel. S. 65.

IV. Zusammenfassung der Ergebnisse . . . . . „ 67

Tafelerklärungen . . . . . „ 69

Literaturnachweise . . . . . „ 75

Index . . . . . „ 77



1—4

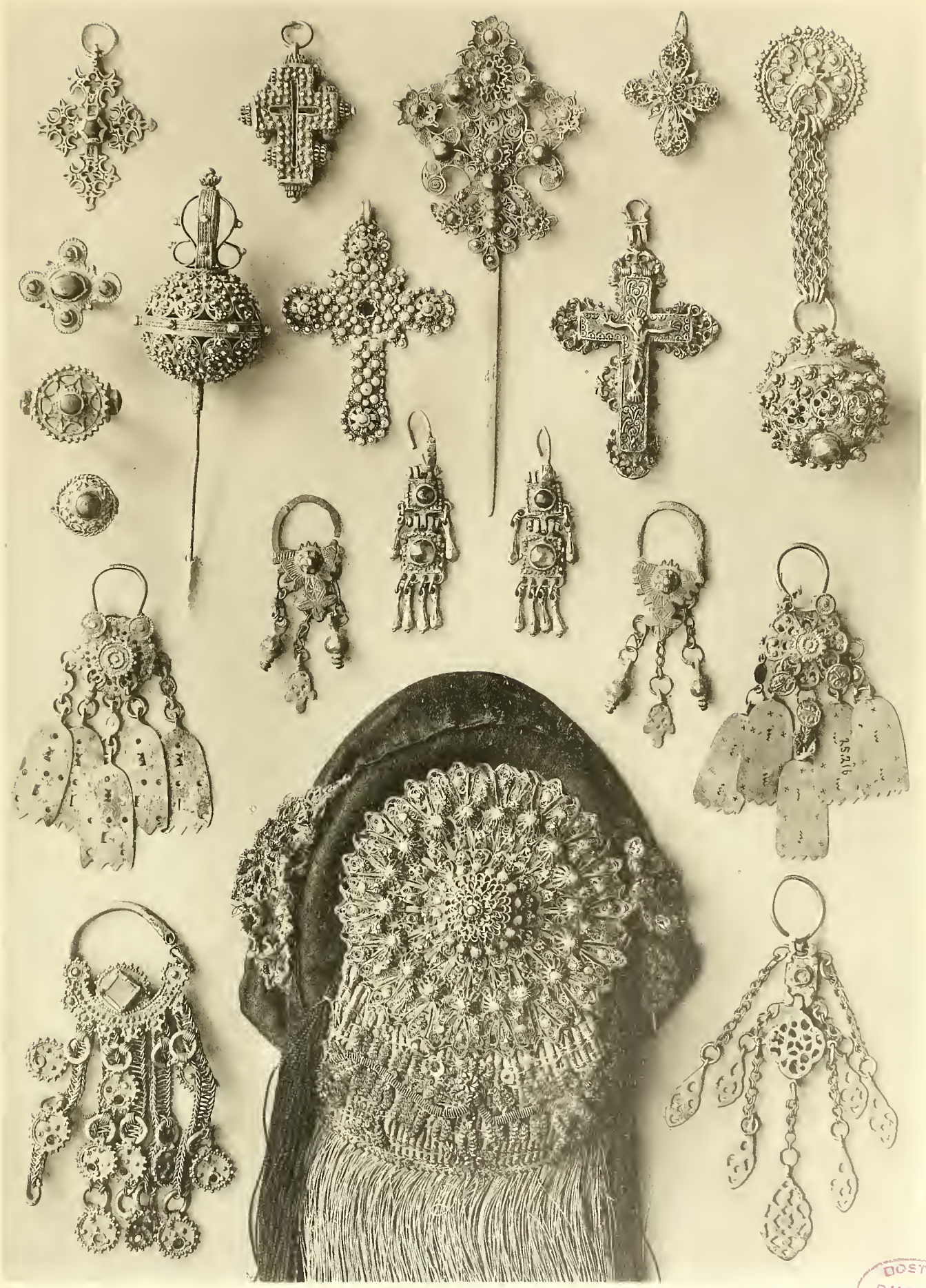
5—7

8—10

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Gehängeschmuck für Stirn, Brust und Schläfen.



1—5

6—9

10—11

12—14

15—17

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Verschiedene Guss- und Filigranarbeiten.

1—6

7—11

12—13

14

Verschiedene Filigranarbeiten.

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien

BOSTON PUBLIC LIBRARY

1—2

3—5

6—7

8—10

11—12

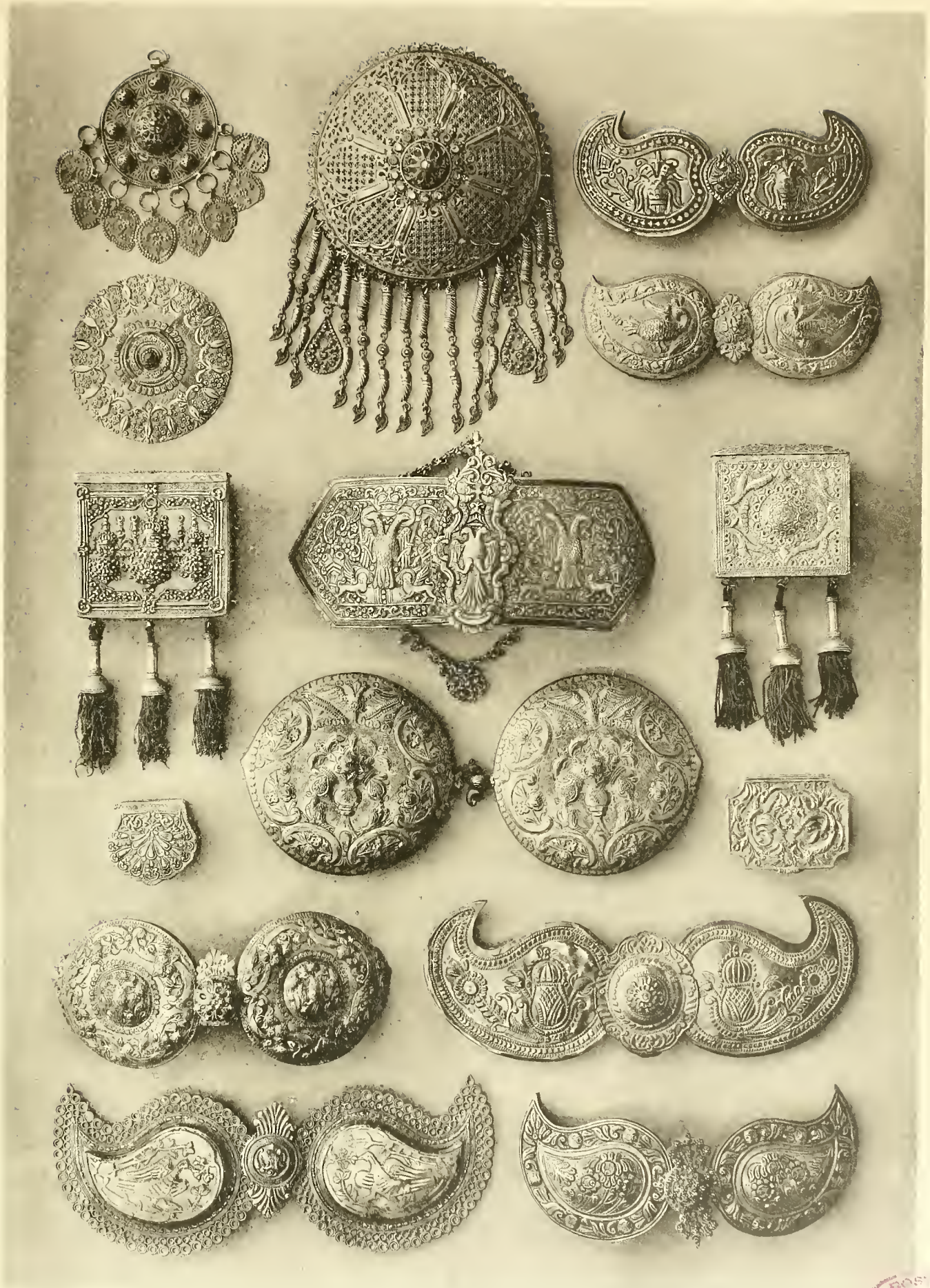
13—15

16—18

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Treibarbeiten, Gussarbeiten und schmelzverzierte Arbeiten.



1—3

4—5

6—8

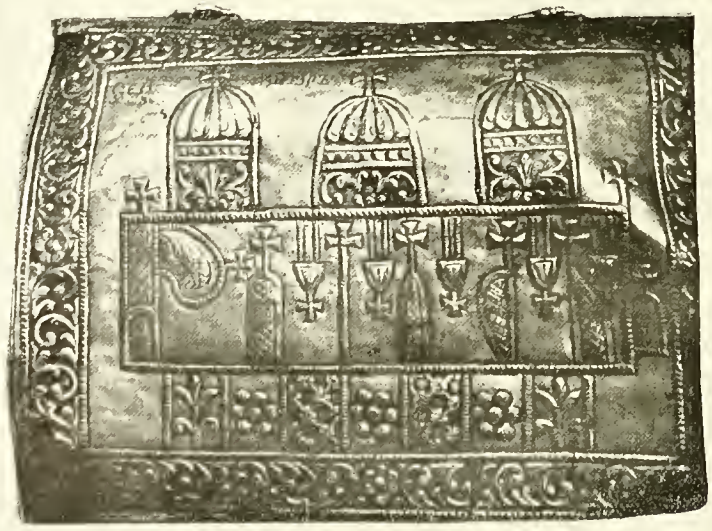
9—11

12—13

14—15

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien

Getriebene und ziselierte Arbeiten.



Halsschmuck, Goldfiligran. Galizien, 14. Jahrhundert. — Treibarbeiten und gegossener Zinnteller. Serbien und Albanien.

PUBLIC LIBRARY

Kupferkanne mit figuralem Fries. 17.—18. Jahrh. Albanien.

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien

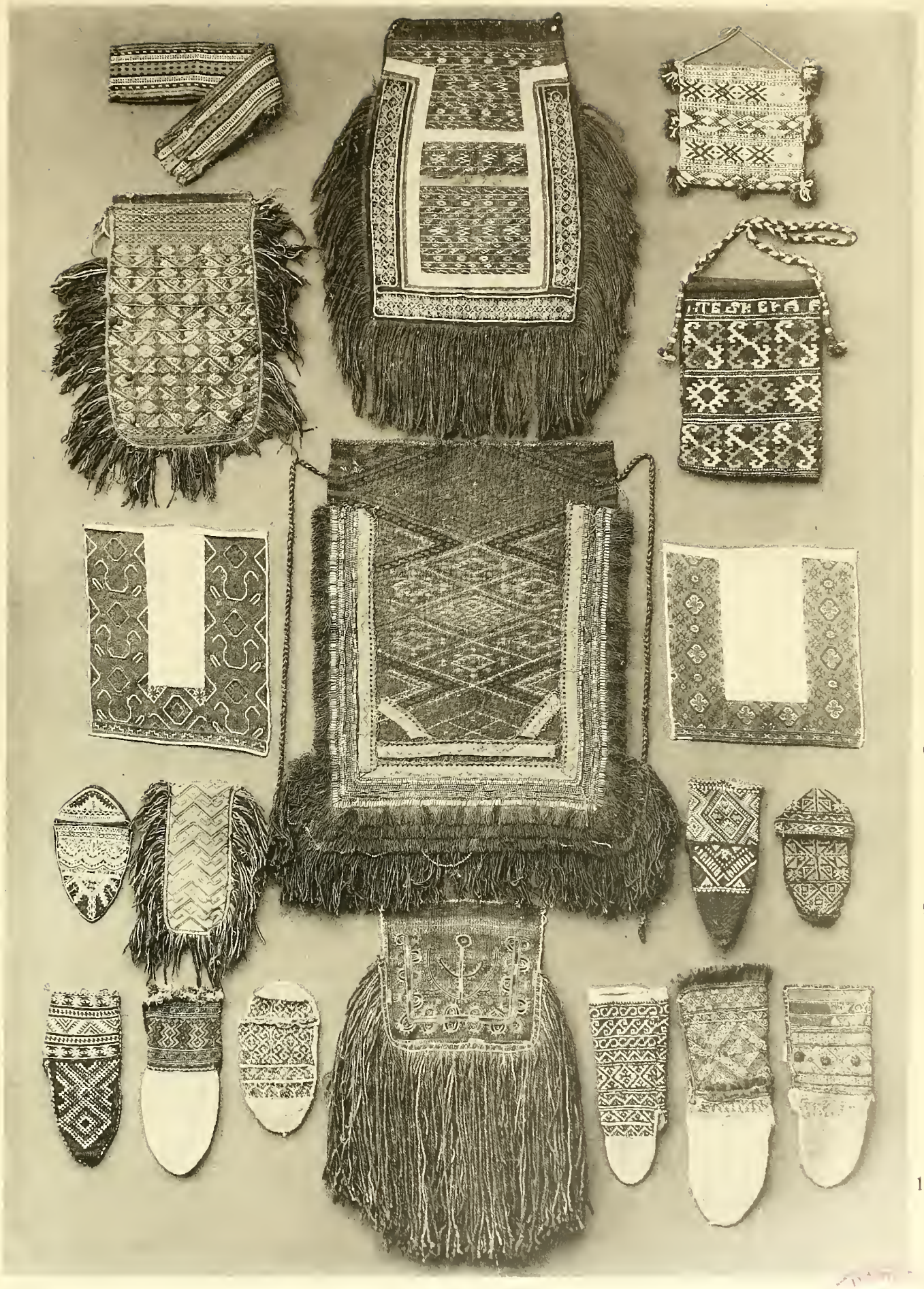
1—5

6—9

10—13

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffe, Wien

Glasierte und bemalte Töpferware.



1—3

4—5

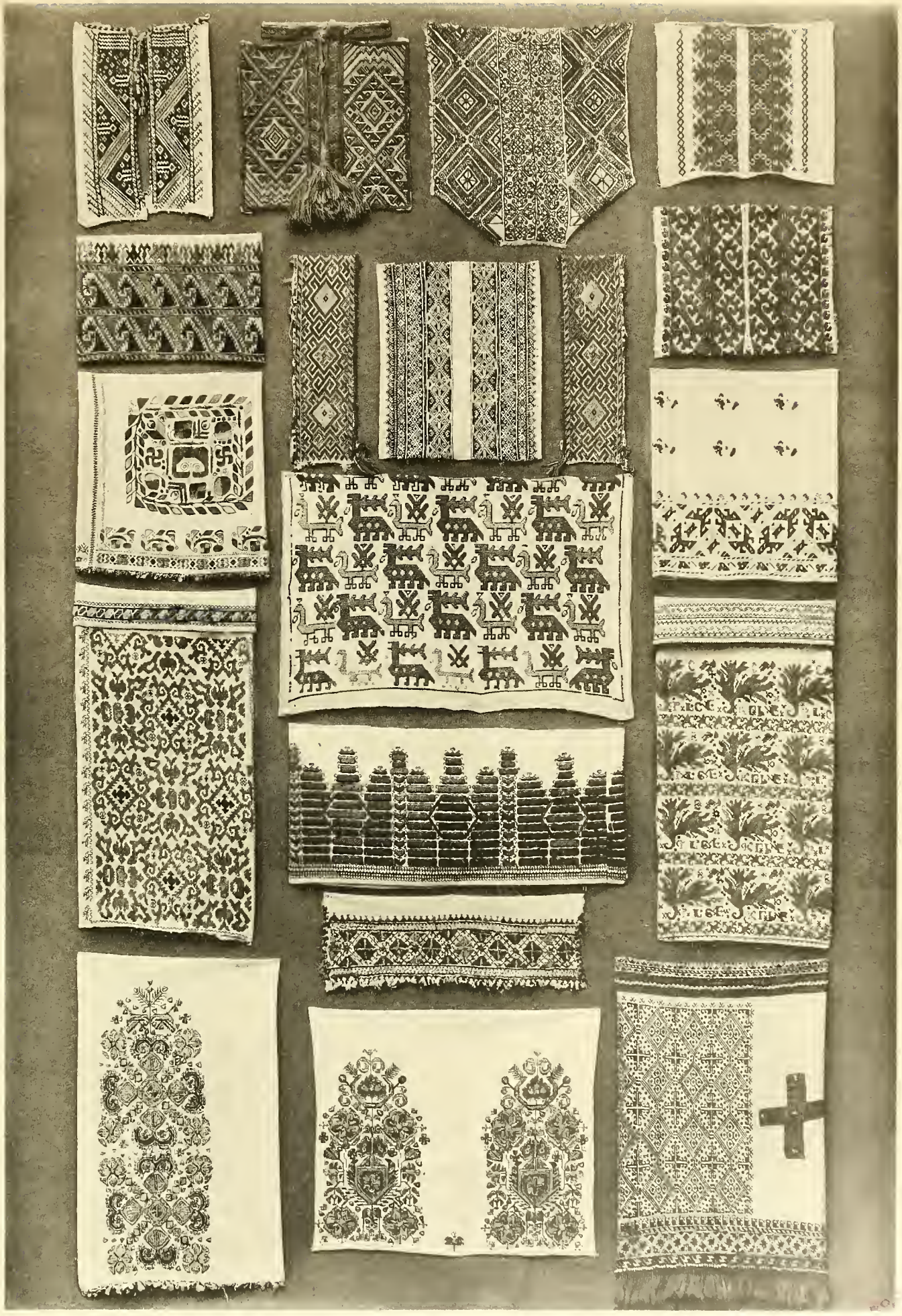
6—8

9—12

13—19

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Farbig gemusterte Strick- und Wirkarbeiten.



1—4

5—8

9—11

12—15

16—18

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Brustlätze und Ärmel von Frauenhemden,
mit bunter Wirk- und Stickarbeit verziert.

1

2—3

4—6

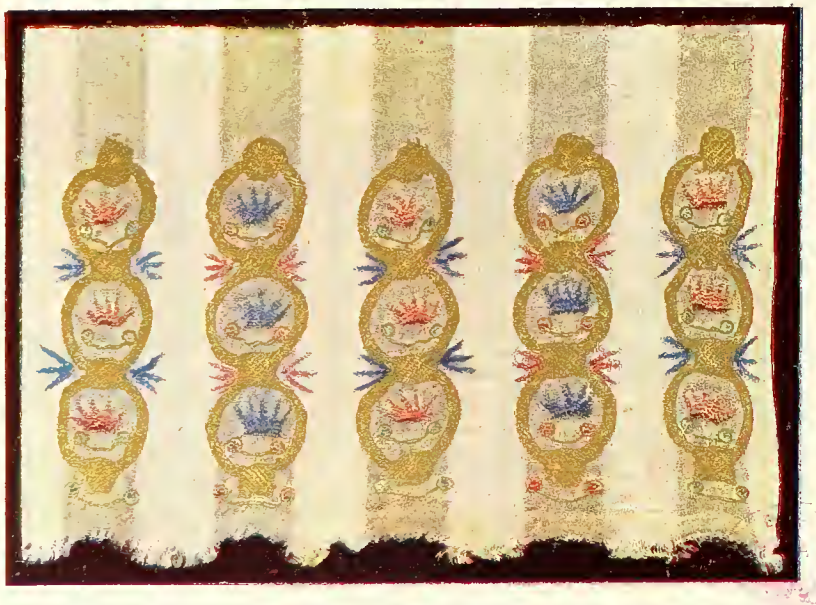
7—8

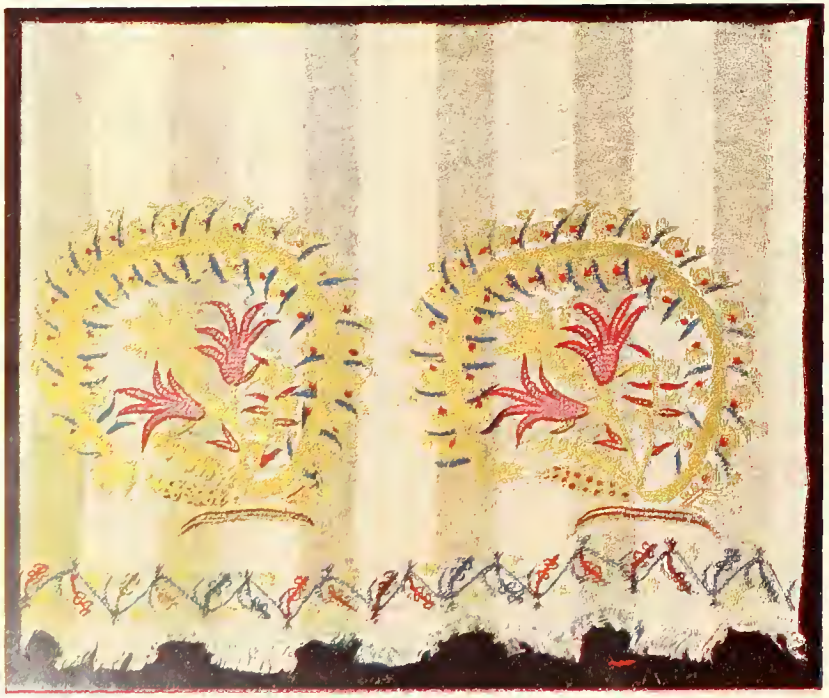
9

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Kopftücher mit Wirk- und Stickverzierung, Alt-Serbien
Polsterbezug, Albanien.

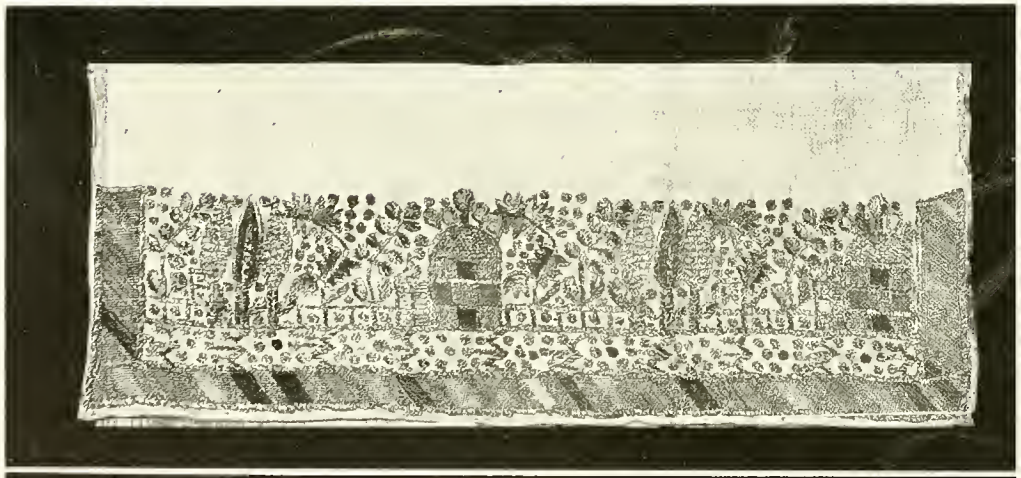
Schmucktuch-Enden mit Gold- und Seidenstickerei. Albanien.

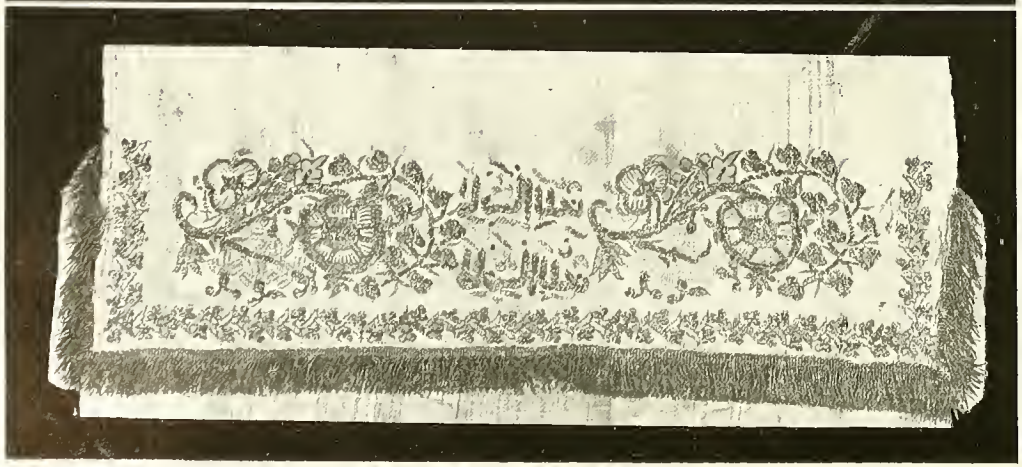


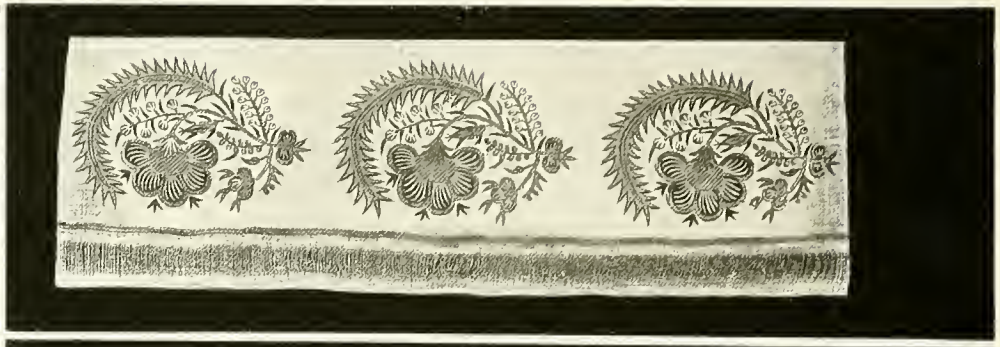


Brautleintücher und Schmucktücher mit Goldstickerei. Albanien.

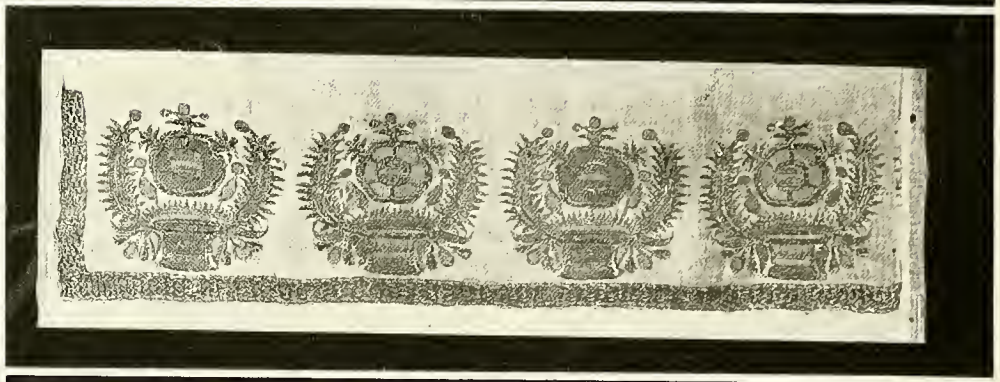
Farbig bestickte Handtücher. Makedonien.



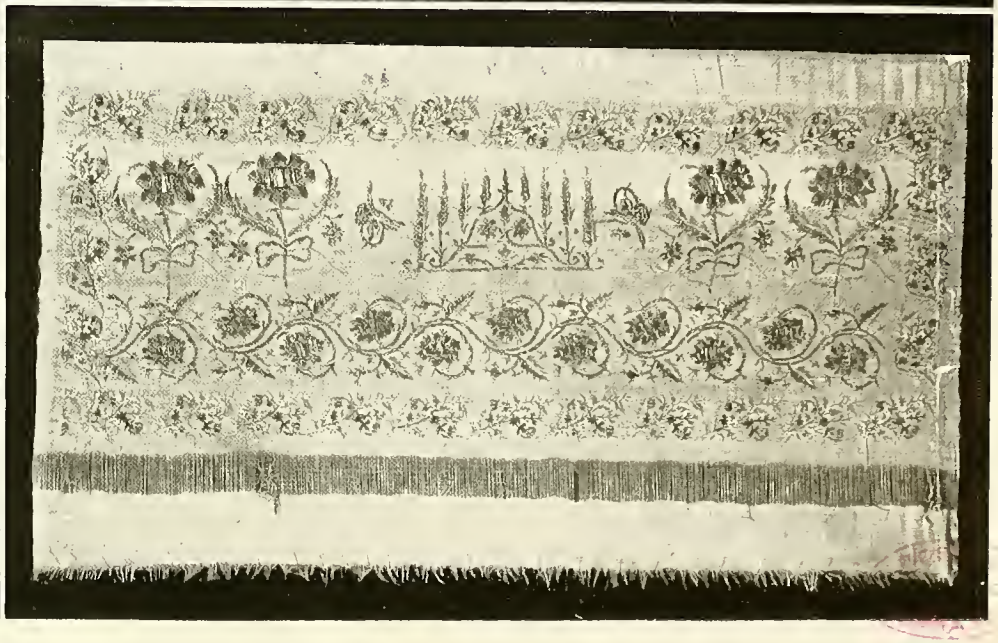




1—2



3—4



5—6

Bestickte Schmucktuch-Enden. Bosnien und Albanien.

Städter. Skutari.

Katholische Frau. Skutari.

Albaner aus dem Hochland.

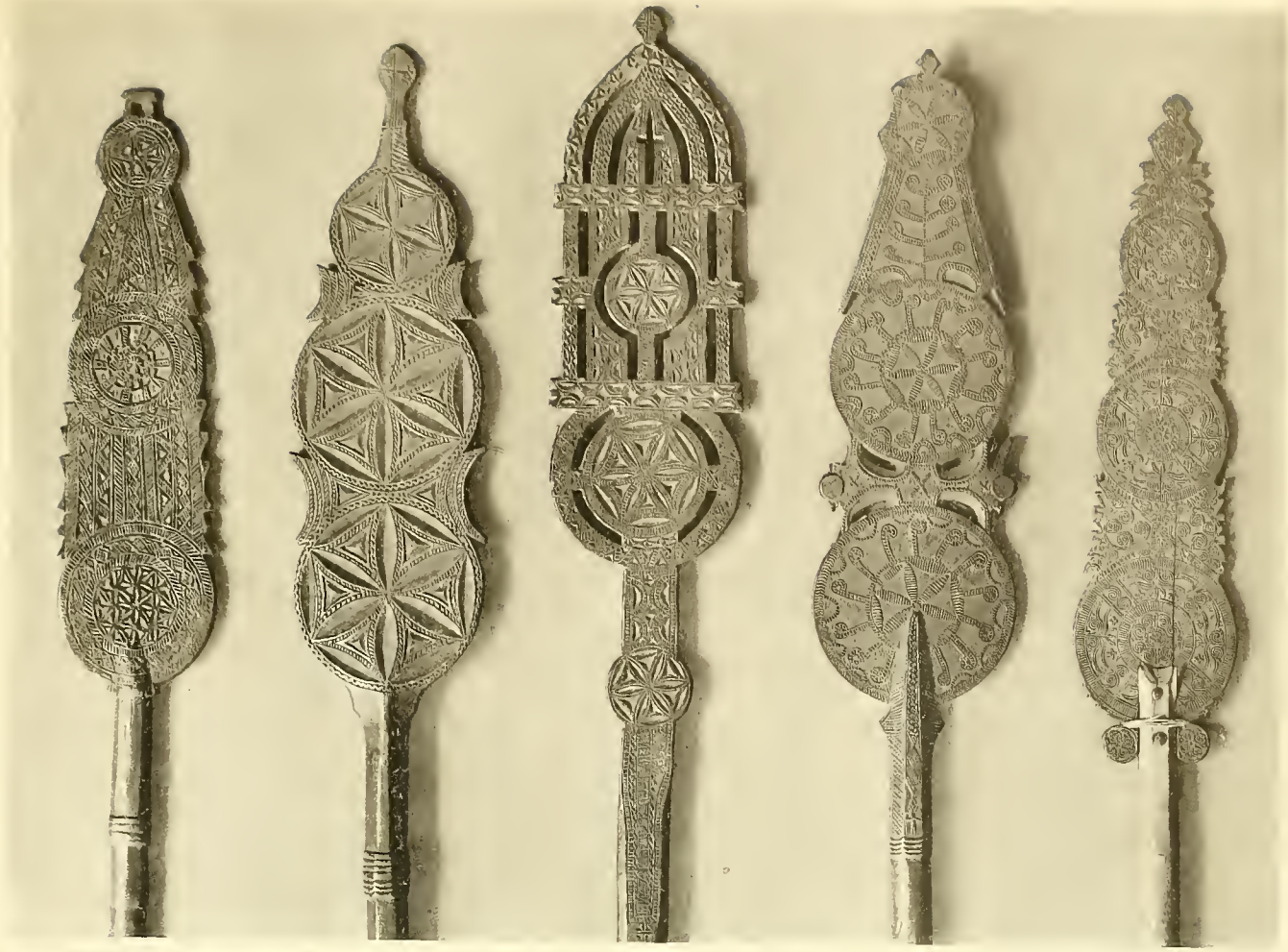
1—3

4—6

7—9

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien

Mantelröcke für Frauen, mit Aufnäharbeit
und Stickerei verziert.

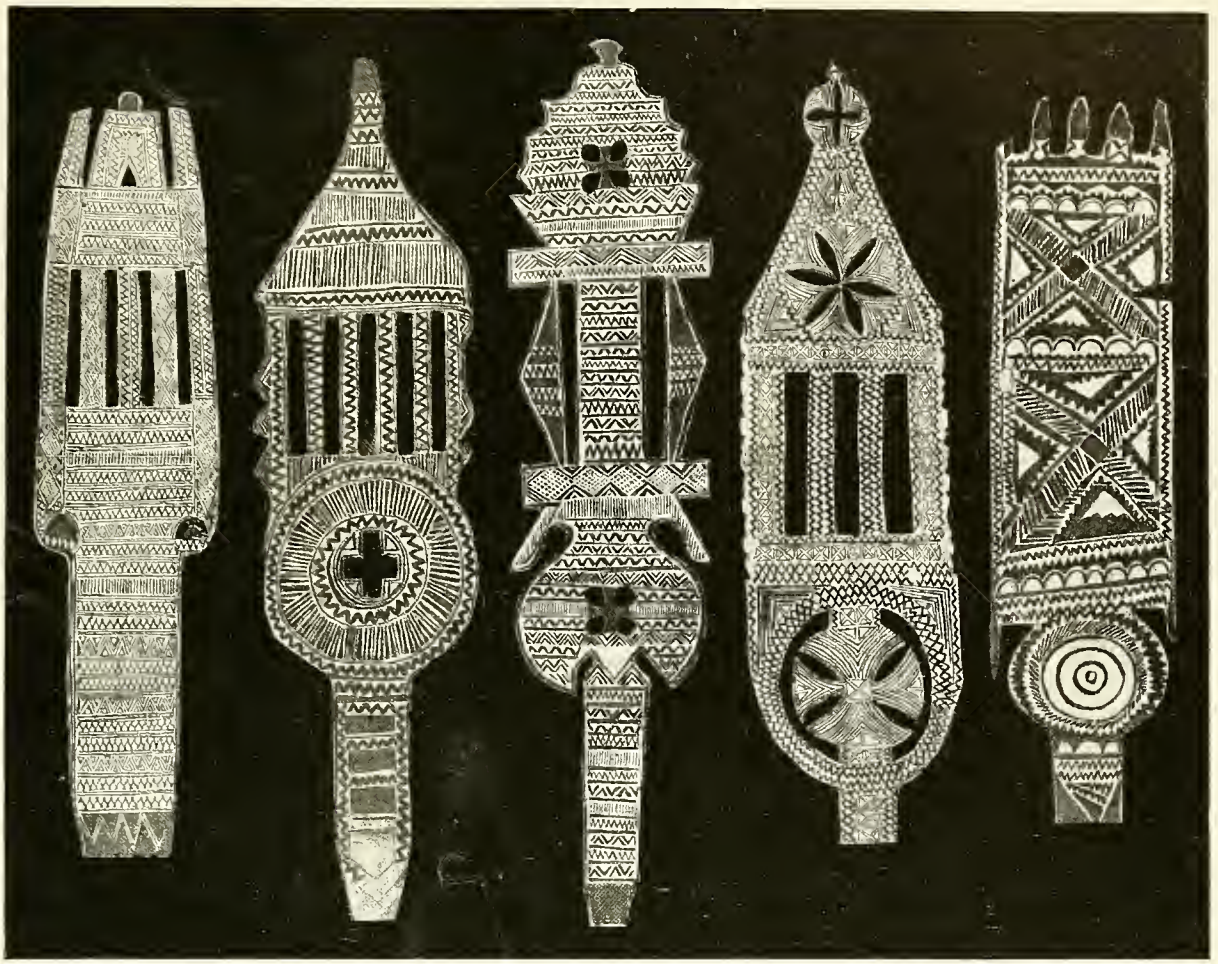


6—10

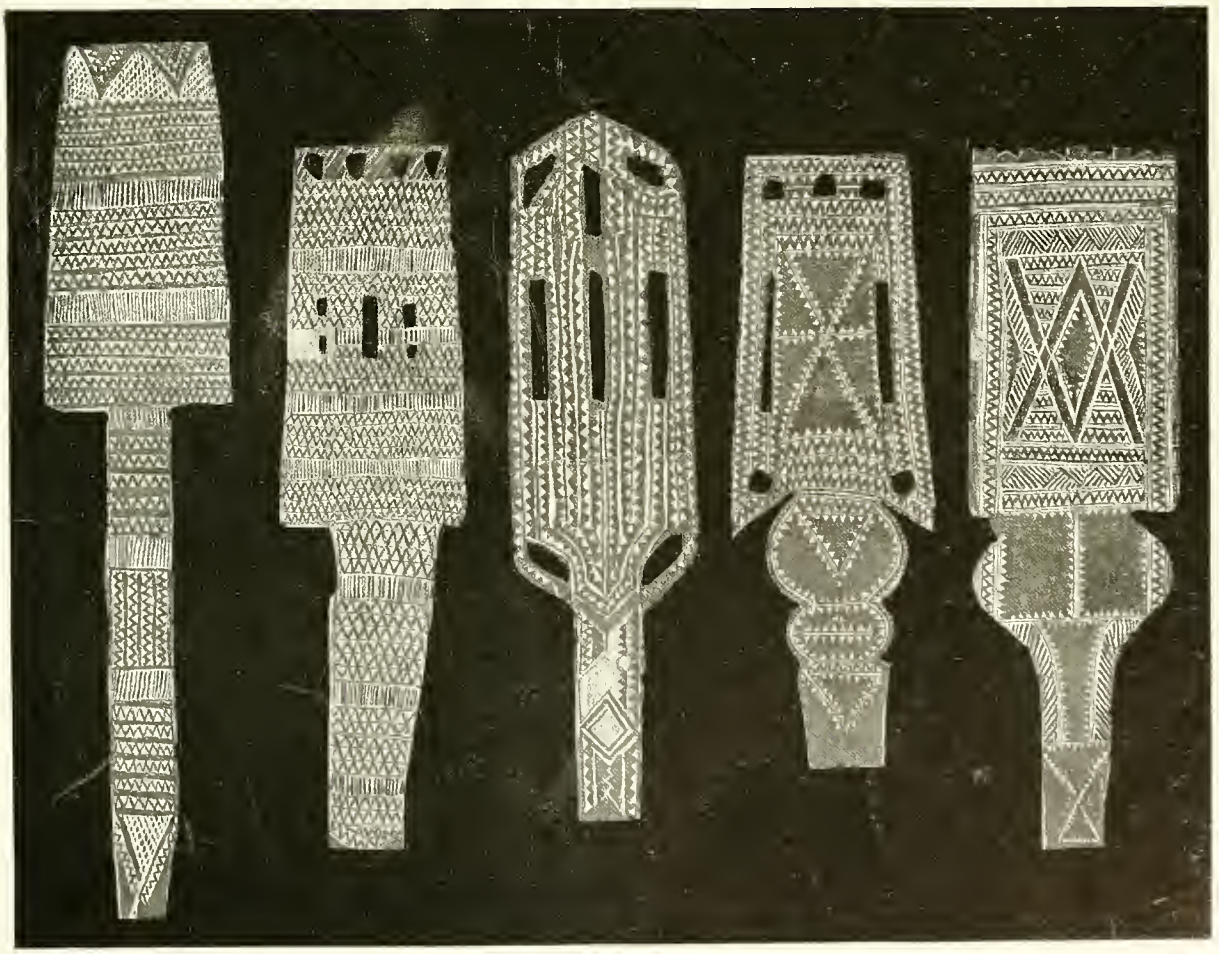
1—5

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffe, Wien.

Geschnitzte und kerbschnittverzierte Spinnrocken.



1—5



6—10

Abklatsche von Spinnrockenaufsätzen aus Montenegro und Albanien.

1—2

3—5

6—8

9—10

11—13

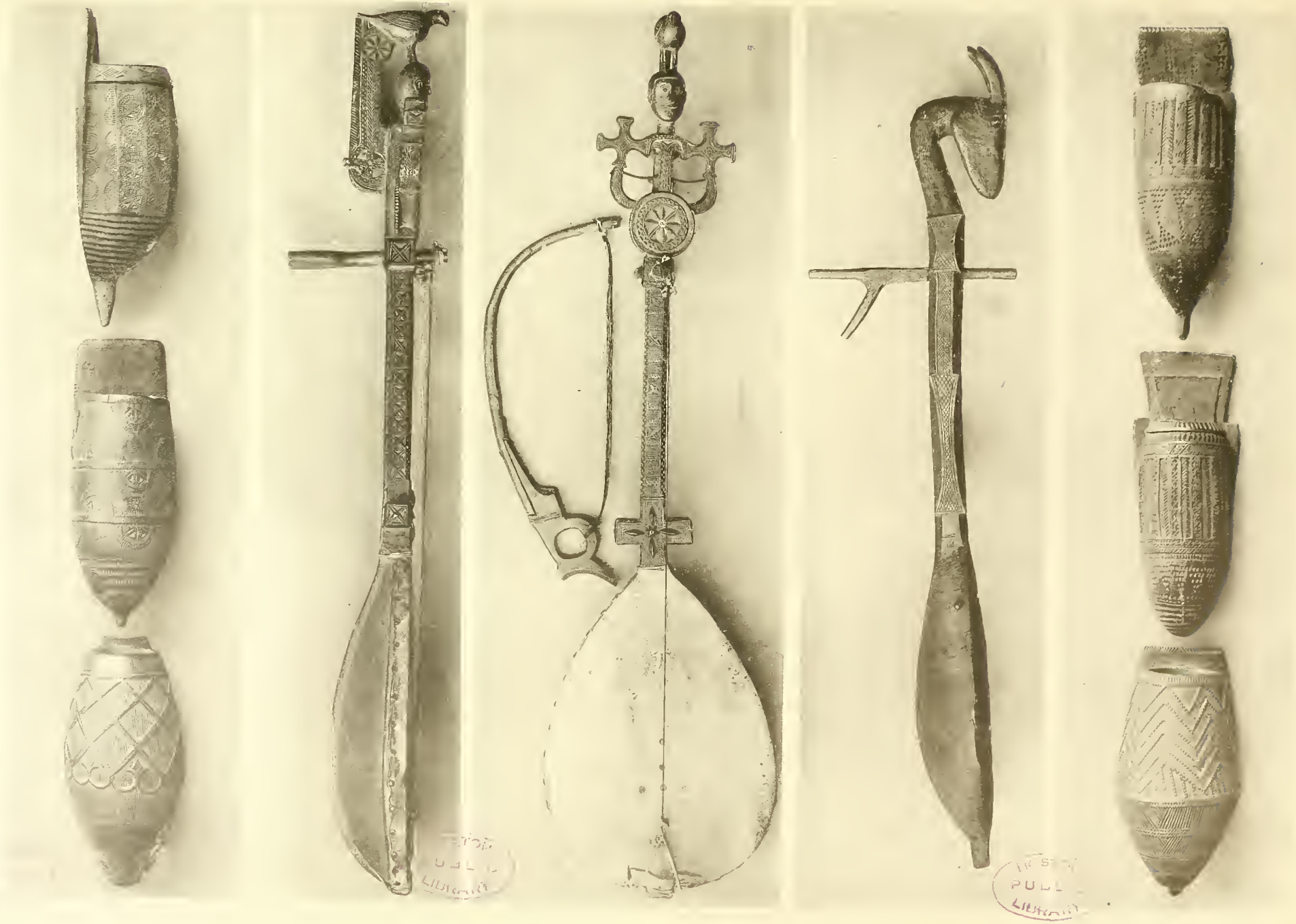
14—18

19—20

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Geschnitzte Holzbecher und kleinere Gebrauchsgeräte.

1—3 4—6 7—9



Wetzsteinkumpfe, Bosnien, — Guslen, Montenegro.

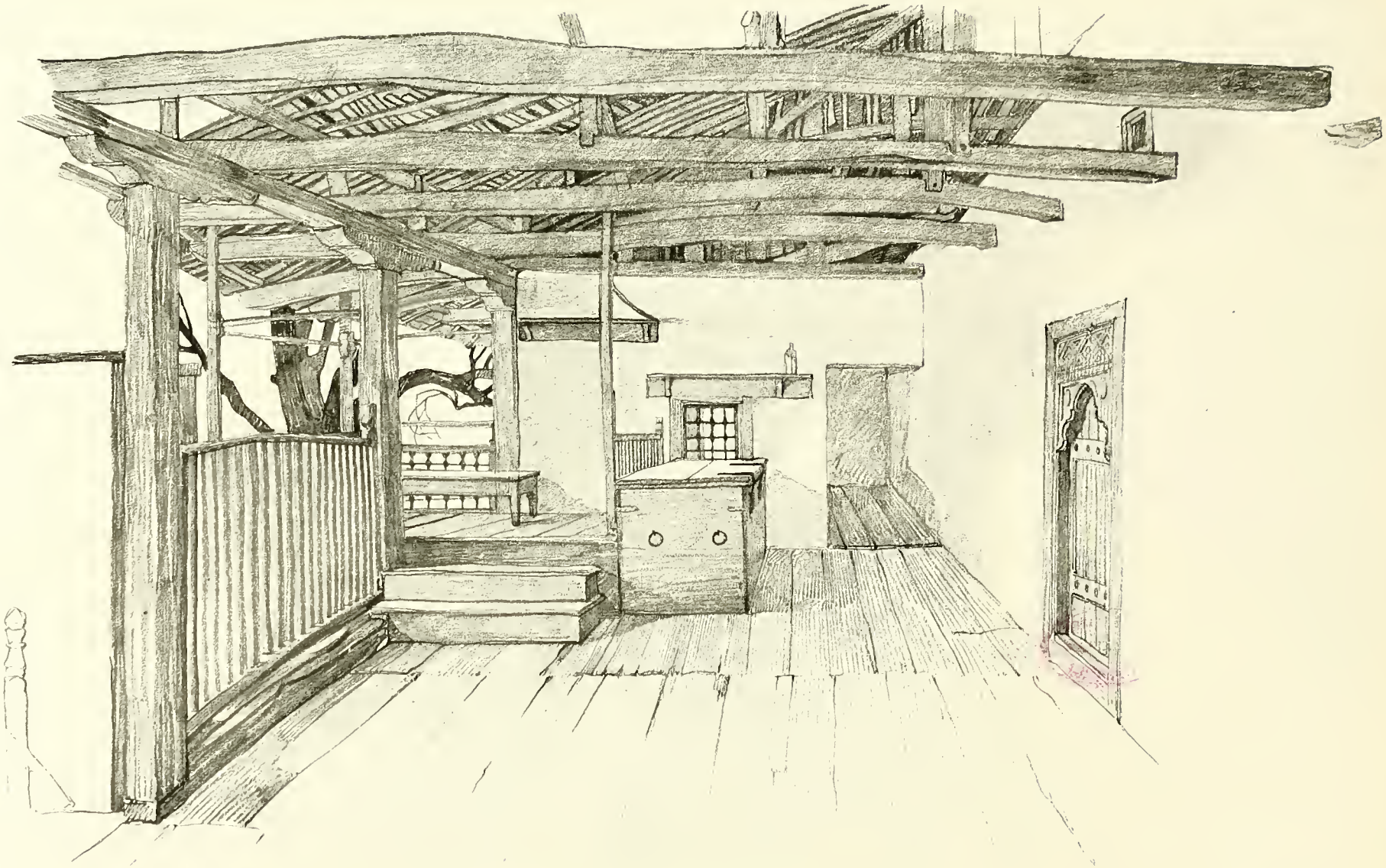
Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé Wien

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Gusla mit reicher Schnitzereiverzierung
Nordalbanien.

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien

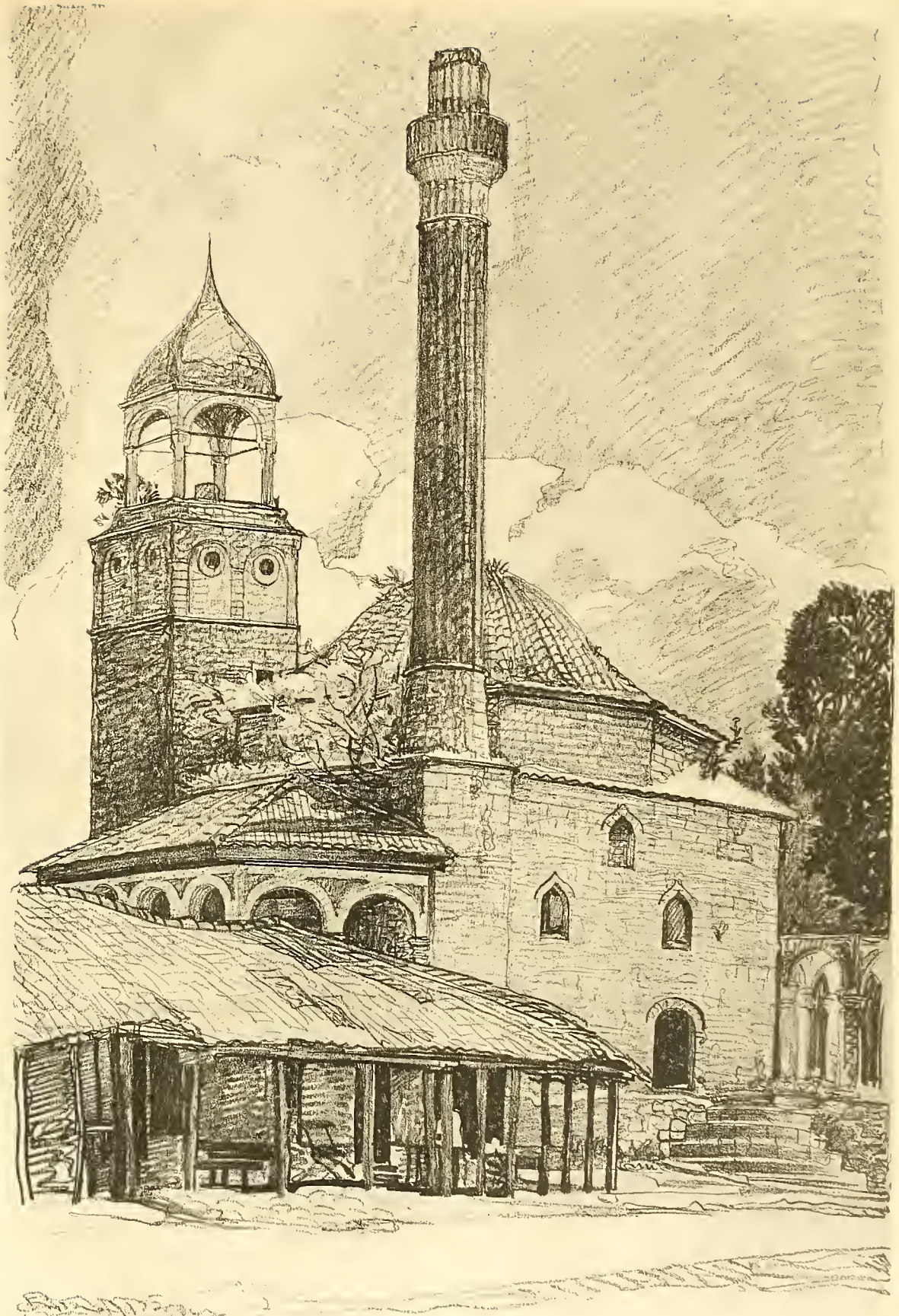
Geschnitztes Deckenstück, Tirana, — Hochzeitstruhe, Nordalbanien.



Hausgang an einem türkischen Hause. Skutari. (Fec. Leopold Forstner.)

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffe, Wien.

Basarstrasse mit Römerturm, Elbasan.



Pekinje 14. V. 1917

PUBLIC

Phot. u. Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Grosse Moschee in Pekinje, Albanien.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06662 470 9